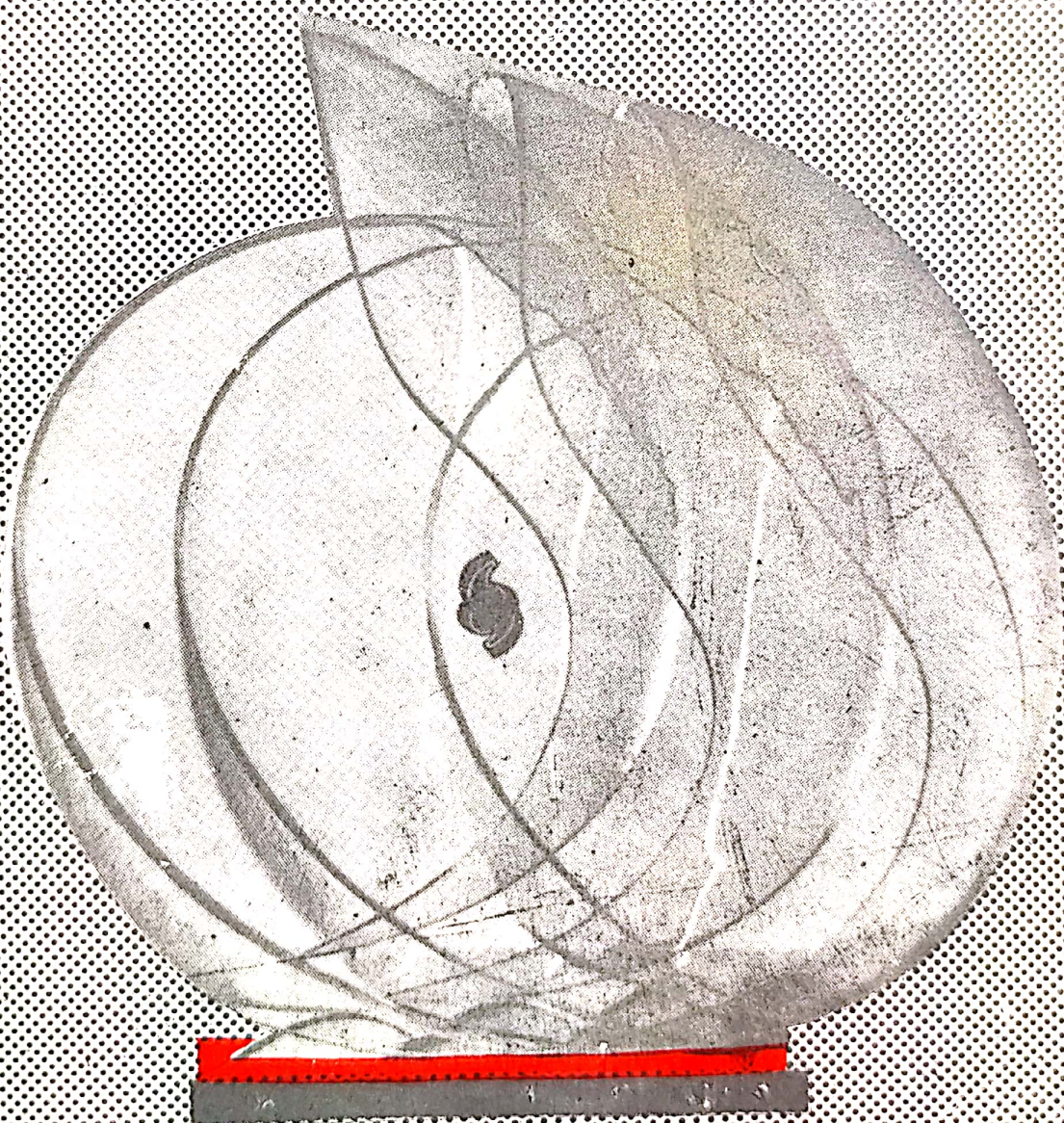


VIRGIL CUȚITARU

SPATII



JUNIMEA

VIRGIL CUȚITARU

SPAȚII

EDITURA JUNIMEA
IAȘI • 1981



Liviei, Laurei Ioana și lui
Codrin Liviu.

Elavei Giurg, Mihaela,
clasa a VIII-a - mențiune
pentru învățătură și poartare
foarte bună
Anul școlar 1983-'84
Dinșinte
Mihaela
(Media 8,16)

METAMORFOZELE LUI HYPERION

În ansamblul creației lui Eminescu, poemul *Luceafărul* are o biografie specială. Lucrare la care poetul a șlefuit, cu unele întreruperi, aproape un deceniu, ea rezumă apoteotic întreg spectrul existenței sale spirituale, cumulată în două simboluri care se întretaie spre a descoperi absolutul din ele. Este vorba de Hyperion și Cătălina. Din încrucișarea în planul strict al ideii, a acestor două entități, rezultă o singură dualitate simbolică, astfel încât simbolul „Hyperion” conține simbolul „Cătălina” și invers, contopirea permițând materialitatea dialectică a fiecăruia dintre ele. De aici aspirația către înalt, către etern a Cătălinei și, tot din acest punct, incertitudinea, îndoiala și tendința de a renunța la propria idealitate a lui Hyperion. Dialogul lor în epica poemului invită la încă o precizare : fiecare dintre protagoniști pare a se confesa sieși, creîndu-și ca argument pe celălalt. Și pentru că am admis reciprocitatea raporturilor dintre ele ne putem întreba ce este Cătălina, un reflex al lui Hyperion sau un motiv independent în jurul căruia se succed căderile sale incendiare ? Cine hotărăște deci : argumentul — Cătălina sau creatorul argumentului (argument el însuși, în același timp) —

Hyperion ? Or, posibilitatea lor, în plan abstract, de a se substitui unul prin celălalt ar opri dezbaterea în stadiul zero, dacă în construcția ansamblului nu s-ar interpune alte două simboluri — paralele și simetrice cu părțile unității Hyperion—Cătălina. Acestea sînt Cătălin și Demiurgul ; cel dintîi este complementul compensator în atitudinea terestră a Cătălinei, Demiurgul împlinind justițiar imperativul astral al lui Hyperion. Proporția spațială infinită dintre Demiurg și Cătălin are în arhitectura poemului o funcție dublă : 1. aceea de megaron și hotar între două posibilități de a fi — (veșnic și efemer) și 2. aceea metaforizată în înseși ideea-axă a *Luceafărului*, idee ce se relevă în conflictul inoperant dintre două moduri de a percepe fericirea. Cătălin reprezintă, în acest caz, condiția evidentă a omului comun, robust și senin pentru că știe ceea ce viața îi poate oferi, fără a-i cere ceva, pe cînd Demiurgul, aflat la antipod, cumulează tendințele cosmice ale firii umane — idealul de existență și manifestare în toate sensurile, de unde și conștiința-i de sine în realizarea echilibrului dintre împlinire și renunțare. Fabula poemului ni-l înfățișează ca pe însuși creatorul lumii, atoateștiutor și călăuzitor de destine. Așadar, în puterea sa stă deopotrivă și tripla relație de inacceptare a treptelor pe care se situează Hyperion, Cătălina și Cătălin. Este măcar unul dintre aceștia împăcat ? Nicidecum. O fericire iluzorie și aparentă îi susține pe toți. Cătălin este posesorul frumuseții materiale a Cătălinei,

fără însă a o simți niciodată întreagă a sa ; Cătălina își frînge puritatea în bucuria clipei de a fi fost cucerită, rămînînd cu nostalgia idealului, iar Hyperion, în schimbul voluptății cunoașterii, prin experiență, capătă zîmbetul amar al realizării distanțelor dintre sine și noroc. Faptul că atotputerea Demiurgului n-a intervenit cu nimic în realizarea acestor existențe nu exprimă neputința, ci înțelegerea sa asupra dinamicii universului, impunînd observația că însuși geniul absolut — Demiurgul — nu este deplin fericit. Cunoașterea — oricît de fără margini — și creația — oricît de perfectă — amplifică, nu reduc aspectele implacabile ale existenței. Imperfecția lumii, în concepția poetului, nu constă deci în devenirea, ci în geneza ei. Lărgind sfera acestei idei putem concede că motivul fundamental și conflictul poemului se constituie, în ultimă analiză, din inaderența creatorului la propria sa creație. Iată imaginea ultimă pe care ne-o propune autorul în structura capodoperei sale.

Dezbătînd amplu și foarte argumentat această problemă, Eugen Todoran, în cartea sa *Eminescu* (Editura „Minerva“, 1973, p. 497 și urm.), observă faptul că marele poet român, fiind ultimul și cel mai de seamă dintre romanticii secolului al XIX-lea (Byron, Shelley, Pușkin, Lermontov, Keats, Leopardi, Hugo ș. a.), este pătruns de aceleași radicale întrebări asupra destinului uman, motiv pentru care Hyperion se situează în sfera dialogului comun „titanilor răzvrătiți împotriva cerului“, cum îi nu-

mește exegetul timișorean pe scriitorii amintiți. Imaginea propusă de Eminescu însă nu se limitează la o simplă polemică dintre Dumnezeu și un înger nesupus, devenit demon, ci este mai complexă și se dezvoltă pe un fond ideatic mai larg, în focarul ei topindu-se atât izvoarele folclorice, ale căror simboluri constituie idealul omului dispus să-și depășească prin luptă și creație condiția, cât și drama în sine a insului superior aflat în conflict deschis cu acoperirea infinită a timpului.

*

* *

Energia proximă — „conservativă“ —, cum o numea Paul Zarifopol, (*Pentru arta literară*, II, Ed. Minerva, București, 1971) este specifică mai ales copilăriei, această etapă biologică din viața individului asigurând existenței sale de mai târziu întregul fond al experienței sensibile, prin care omul matur se manifestă în viața socială. În istoria culturii (națională și universală), aceste exemple de asimilare vie a universului, în stadiul primar al confruntării ochiului cu realitatea, sînt atât de numeroase, încît, cei care au intuit fenomenul dialectic dintre sufletul copilăresc și geniul creator, au fost considerați căutători de truisme. Iată și motivul pentru care nu mai încărcăm spațiul cu exemple. Cei mai mulți dintre marii poeți ai lumii și-au creat operele îndată ce au ieșit din adolescență (destui au dispărut între douăzeci și treizeci de ani), faptul

sprijinind tocmai ideea că lumea copilăriei rămîne, psiho-sociologic vorbind, cea mai acaparatoare și imaginativă posibil.

Copilăria și adolescența lui Eminescu formează semnul cel mai distinct care i-au marcat personalitatea poetului. Renunțînd la argumentarea istorică a afirmației noastre, vom spune de la început că temele fundamentale ale creației eminesciene, eroii, tipurile și amplele conflicte cosmogonice ale gândirii sale au fost căutate și descoperite chiar de la începutul activității lui literare, care, este știut, a fost foarte timpurie (debutează la 16 ani, cu o poezie matură, în cuprinsul căreia sînt acele cunoscute și excepționale versuri: „Metalica vibrîndă a clopoteilor jale / Vuiește în cadență și sună întristat“ (Eminescu, *Poezii*, ed. Perpessicius, 1958).

Urmărind aici nu atît ideile, fondul motivelor operei lui Eminescu, cît mai ales *unitatea* ei formațională, subliniem faptul că poemul *Luceafărul* exista, virtual, încă de la început, în impulsul voinței, întrupări ale lui Hyperion aflîndu-se, embrionar, atît în culegerile sale folclorice, cît și în portretistica eroilor din prozele scrise de poet între optsprezece și douăzeci și patru de ani.

Într-o poezie intitulată *Peste codri stă cetatea*, din volumul VI (M. Eminescu, *Literatură populară*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Ed. Academiei, București, 1963, p. 111), apreciată de alcătuitoarea ediției drept „divertisment folcloric“, sînt versuri întregi preluate apoi de creatorul *Luceafărului* a-

proape în starea lor nudă, în care se aflau în momentul cînd le-a cules (cca. 1868 — Perpessicius), și transpuse în poem :

„Au mai știu povestitorii
Ce sînt oare zburătorii
Vin din *rumenirea serii*
Și din *fundul sfînt* al mării
Vin din *ploaia cea de soare*
Și din dor de fată mare...

Ca *Luceafăr* i s-arată
Și-n ferestre ca-ntr-un prag
Se arată *nalt și drag*
Cu lung *păr de aur moale*
Și cu ochii plini de jale
Trestia-l încununează
Hainele îi scînteiază,
Haine lungi și străvezii
Pare-un mort cu ochii vii“.

(sublinierile ne aparțin)

Obsesia înfățișării luciferice și ansamblul irezistibil al *tipului* de bărbat visat de Eminescu nu par a fi doar un simplu și dezinvolt entuziasm romantic (frecvent în veacul al XIX-lea, v. *Demonul* lui Lermontov, personajele lui Pușkin, *Prometeu*, *Don Carlos*, *Cain* etc.) în gîndirea căroră visul apatic se confundă cu revolta irațională. Mai păgîn și de aceea mai lucid, marele poet român, în tinerețe, urmărește cu tenacitate crearea acelor prototipuri de eroi excepționali, în forța căroră să stea viziunea nimicirii universului de atunci, cu toată amara și aspra lui realitate. Vestitul Toma Nour din romanul *Geniu*

pustiu — „frumos, de-o frumusețe demonică, asupra feței sale *palide* (s. n.) musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunții se zburlea cu o genialitate sălbatecă, părul său negru-strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și binefăcuți... Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei *îngeri căzuți*, un *Satan frumos*, mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul — un satan dumnezeiesc care, trezit în ceri (...) și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime..., pentru ca în urmă, *căzut pe pămînt să nu-i mai rămîină decît decepțiunea și tristețea* (s. n.)“ (M. Eminescu, *Opere*, VII, Ediție critică întemeiată de Perpessicius, Ed. Academiei R.S.R., București, 1977, p. 178-179), este, prin înfățișare, un Hyperion rătăcind prin lumea Bucureștiului de acum o sută de ani.

Ieronim, din *Cezara* (nuvelă apărută în 1876), redactată în vremea studiilor lui Eminescu la Viena și Berlin, întruchipează același portret fantastic, expresia ochilor săi părăind a avea „un ciudat amestec de vis și rațiune rece“ (*Op. cit.*, p. 119). Sărmanul Dionis, Călugărul Dan, Ioan, pentru a ne limita la personajele din proza literară a poetului, nu sînt decît alter-ego-urile Luceafărului — sub toate înfățișările acestuia, cînd apare în fața Cătălinei. Visul lui Eminescu — finit și finalizat în arhitectura poemei *Luceafărul* — refuză orice putință de împăcare a insului într-o viață de „dincolo“, păgînismul său fiind categoric și radical, prin înlăturarea definitivă

a oricărei speranțe („Că vis al morții eterne e viața lumii întregi“), astfel încât, privind din vârful creației eminesciene (*Luceafărul*) înspre baza ei (tot restul operei), deslușim o singură și uriașă idee, închisă în spațiul unei teme ample, și anume aceea a ireconcilierii absolute dintre cer și pământ.

Alte arhetipuri ale lui Hyperion sînt întrupate în personajele din unele poezii precedente *Luceafărului*: *Călin* (*File din poveste*): „O, rămîi, rămîi la mine / Tu cu viers duios de foc / Zburător cu negre plete, *umbră fără de noroc* (s. n.) sau: „De sens e într-asta, e-ntors și ateu / Pe palida-ți frunte nu-i scris dumnezeu“ (*Mortua est*) sau: „Prea nu avem în lume nici sfînt nici dumnezeu“ (*Gemenii*), sau: „În ocean de stele prin sori, nemărginire, / El umblă, risipește gîndirile prin somn; / Deși nu sînt aievea aceste lumi solare, / El tot le vede, simte, le-aude și le are“ (*Povestea magului călător în stele*) și altele încă, ale căror conflicte converg către ideea unică prin care Hyperion imploră Demiurgului prigonirea sa din sfera veșniciei, pentru a se reintegra, fie măcar pentru o clipă, neantului („Din haos, Doamne-am apărut / Și m-aș întoarce-n haos“), renunțînd la esența lui superioară. De aici, impactul. Hyperion simte în adîncimile insondabile ale subconștientului prezența imaginii unui repaos universal („Mi-e sete de repaos“) ca pe o amintire încețoșată a existenței sale imemorabile, amintire obsedantă și neliniștitoare prin chiar aparenta liniște absolută și pură, în care „vista experiență a cunoaș-

terii Cătălinei îl fixează veşnic : „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece ; / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece“.

Este cunoscut faptul că toţi criticii operei lui Eminescu se întîlnesc, cînd analizează *Luceafărul*, într-un punct unanim recunoscut : marele poem concentrează şi rezumă universul întregii creaţii a poetului. Afirmaţia, chiar dacă uneori poartă nimbul metaforei (scopul fiind nobil, adică acela de a hiperboliza valoarea acestei capodopere) este adevărată, deşi, în afara cîtorva excepţii, sînt puţini cei care au încercat să şi demonstreze cum *Luceafărul* cuprinde în arhitectura sa idei, subiecte şi teme instaurate în alte poezii create de Eminescu înaintea încheierii neîmplinitei iubiri dintre Hyperion şi Cătălina.

Comentariul nostru evitînd (cel puţin acum) elementele „pur“ istorice şi conflictuale care formează aspectul *documentar* al genezei poemului, subliniază acele motive din opera autorului care pregătesc, anunţă şi se resorb, dispărînd integral în ampla fabulaţie a *Luceafărului*. Este parcurgerea inversă a traiectoriei lirico-filosofice a lui Hyperion, pentru a reconstitui punctul lui de pornire, căutările şi elementele adiacente, în cuprinsul cărora se află, virtual, însăşi destinaţia celor patru personaje simbol ale poemului.

Întîiul impuls al capodoperei lui Eminescu îl constituie dorinţa aprigă a lui Hyperion de a se autoexila din sfera certitudinii, a neprihănirii şi a

luminii (din veșnicie, deci) într-o lume ale cărei îndoieli și mizării nu le cunoaște, dar *simte, intuiește* în perfecțiunea exterioară a frumuseței Cătălinei mirajul unei alte realități decât aceea a înghețatei lui existențe astrale. Descoperirea Cătălinei de către Hyperion constituie ceea ce am putea numi treapta *cunoașterii* superficiale, dar și mobilul obscur al declanșării unor vagi amintiri legate de o altă existență a sa (a lui Hyperion) într-o lume sublimă, al cărui îndepărtat și șters contur nu și-l poate, totuși, lămuri deplin. Pe de altă parte, Cătălina, simțindu-se, spiritualicește, atrasă de forța hipnotică a înălțimilor pure, dorește apropierea frumosului chip al astrului: „Cobori în jos, Luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază / Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează“ (*Luceafărul*, M. Eminescu, *Poezii*, ediție Perpessicius, 1958). Așadar, nimic prea deosebit în contextul primei trepte a viitoarelor dezlănțuiri; Luceafărul simte că există în trecutul său ceva nebulos și neclar, dar tocmai de aceea plin de nebănuite frumuseți, iar Cătălina, în plictisul comun frumoaselor fete de împărat, *vrea*, dorește (cu alint) *ceva* extrem de incert încă. Din acest punct, însă, începe succesiunea motivelor grave: Hyperion acceptă solitudinea Cătălinei și se desprinde din înălțimea sa, căderea ținînd să răspundă unei vechi tradiții esoterice, numită și „miezul de noapte al lumilor“, adică înariparea spiritului atunci cînd, după o lungă și purificatoare trecere din sferă în sferă, se simte atras de o *nouă* existență pămînteas-

că. Uitînd de vechile atracții stelare, ajuns în starea proximă a împlinirii, simte nevoia imperioasă a re confruntării sale cu viața terestră. Cătălina înseamnă, în această nouă situație, apelul Pămîntului (dialog vechi dintre pămînt și cer, comun motivelor folclorice ale literaturii noastre și chiar a celei universale — germane și engleze, în deosebi) formulat nesfîrșirii, în imensitatea căreia, conform atîtor legende, rătăcesc spiritele superioare, cum este cel simbolizat de Hyperion. Trecem peste ezităările lui Hyperion și insistențele Cătălinei — cunoscute îndeobște în înseși semnificațiile lor aparent închise — pentru a ajunge la condiția aspră în care intră Luceafărul, aceea de a-și vedea inevitabilă reîncarnarea, chiar dacă noul său statut devine tragic prin părăsirea lumii veșnice. Imperativul Cătălinei este atît de puternic încît Hyperion trebuie să renunțe la condiția existenței sale cosmice, schimbînd-o cu una impură și supusă vremelniceii :

„Da, mă voi naște din păcat
Primind o altă lege,
Cu veșnicia sînt legat,
Ci voi să mă dezlege“.

(Op. cit.).

Cum iarăși se știe, Demiurgul nu-i îngăduie Luceafărului desprinderea de sublima lui obîrșie, argumentîndu-și refuzul, între altele (nemoartea, puterea absolută, creația etc.), și cu nestatornicia frumoasei fete de împărat care, în ușurința elanului ei terestru, se lasă cucerită de îndrăznețele priviri și vorbe în

doi peri ale unui paj obișnuit și obraznic, dar cu nume frumos — Cătălin.

Ideea refuzului și impactul dintre cer și pământ dintre sublim și mizerabil, dintre peren și vremelnic n-a fost dezvoltată de Eminescu *numai* în derularea epicii marelui său poem. Într-o poezie din tinerețe, scrisă când poetul avea douăzeci și doi de ani (*Povestea magului călător în stele*, 1872) sînt gîndite și spuse deja cîteva din ideile care se cuprind, apoi, în fabula *Luceafărului*: „Genii beau vinu-uitării cînd se cobor din ceruri / Deschise-ți-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri“. (Op. cit.) Cu alte cuvinte, omului obișnuit, în concepția lui Eminescu, nu-i este permis să contemple „misterele lumilor“, pentru liniștire propunîndu-i-se la îndemîină acest „vin al uitării“, beția de-o clipă, deci, a unor plăceri, niciodată întregi. Și tot în cuprinsul acestui din urmă poem, tînărul autor diminuează spiritul terestru la o scară extrem de neînsemnată în comparație cu ritualul nemărginit al cosmosului, tocmai pentru a sublinia ideea (existentă și în *Luceafărul*) că orice progres și escaladare a timpului implică sacrificiul cunoașterii, depinde adică de eforturile pe care le face omul obișnuit pentru a cuceri conștient, prin muncă și cercetare înaripată, gîndirea din vechime și „a lumilor misteruri“. De aici, din această tragică renunțare, reacția spiritului superior, conștient de sine, în fața celui care nu-și înțelege nici menirea: „Tu crezi că eu degeaba m-am scoborît din stele / Purtînd pe frunte-mi raza a națiunii mele?“ (*Întu-*

nericul și poetul, *Ibidem*, p. 568) — poezie redactată de Eminescu (v. Perpessicius) în anul 1868 — și nici măcar tîlcul comun al existenței sale de-o clipă.

În nuvela *Sărmanul Dionis* (gîndită de Eminescu încă de cînd se afla la studii la Viena și publicată apoi în *Convorbiri literare* (numărul din 1 decembrie 1872) există următoarea interogație: „Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regizor, a cărui existență n-o putem explica?” Excludem de la început orice posibilă interpretare mistico-religioasă a întrebării tînărului autor, știut fiind și faptul că în această perioadă (1868—1871), Eminescu redacta înflăcăratele pagini ale romanului *Geniu pustiu* (rămas neterminat și publicat postum de către I. Scurtu în 1905), în cuprinsul căruia progresul omenirii, credea poetul, ar depinde de laicizarea totală a lumii și de încredințarea destinelor ei oamenilor de tip superior — *geniilor* — singurii în stare să revoluționeze, înlocuind vechea și malefica ordine socială a timpului respectiv. Din aceste întrebări și frămîntări ale tinereții au început să prindă contur marile gînduri și probleme ale creatorului de geniu, Eminescu, gînduri care puteau fi determinate și de un avînt hiperbolic, pe care poetul, structură exploziv romantică, îl putea atribui omului: este vorba, în primul rînd, de posibilitatea unor existențe anterioare ale vieții noastre și în al doilea rînd de faptul că în ființa umană ar putea exista, alături (sau odată, în același timp), cu ceea ce este concret, vizibil și trecător, o parte invizibilă și eternă prin

aspectul ei imaterial. Acest alter-ego al fiecăruia (poetul îl numește și „umbră”) — ascuns întotdeauna —, rareori, în repaosul unor tăceri adânci, ne poate șopti : „El singur n-o știe, pentru că de câte ori s-a întrupat din nou, de atâtea ori a băut din apa fără gust și uitătoare a Lethei și nimeni nu l-a însoțit în uitata lui călătorie“. (*Sărmanul Dionis*, în M. Eminescu, *Opere*, VII, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1967.) Când o astfel de șoptă devine suficient de distinctă, sufletul insului respectiv este cuprins de neliniști profunde și de dorințele primare ale fericirii de o clipă. Pentru Hyperion, Cătălina înseamnă, la început, șopta care-i trezește în cuget ideea nebuloasei lui origini aureolate, poate, de acel relativ sîmbure de noroc. Deșteptat însă din beția erotică, el cunoaște gustul otrăvitor al amăgirii și, vâlul iluziei devenindu-i acum transparent, îi repugnă orice altă eventuală experiență. *Avatarii faraonului Tlâ, Archaeus* — pentru a cita numai câteva dintre prozele poetului — scrise cu multă vreme înainte de apariția *Luceafărului* (1883) precum și poeziile *Venere și Madonă*, *Strigoii*, *Memento mori*, *Mureșan*, *Povestea teiului* și altele, antume și postume laolaltă — capodopere ele însele, converg, prin ideea lor fundamentală, către fondul central al uriașei drame a cunoașterii, strecurată de Eminescu în iubirea neîmplinită dintre Hyperion și Cătălina.

EDIȚIILE „LUCEAFĂRULUI“

În schema efectuată de Perpessicius (v. M. Eminescu, *Opere* II, ediție critică, Fundația pentru literatură, Buc., 1943, p. 371) sînt cuprinse cele șase versiuni ale poemei *Luceafărul*, din confruntarea cărora putem înțelege travaliul lui Eminescu în elaborarea capodoperei sale. Aceste versiuni sînt notate cu simbolurile A, B, C, D, E și F, marcînd fiecare dintre ele etapele care nu au premers textului de bază al poemului, text tipărit în *Almanahul societății „România jună“*, în aprilie 1883 (notat cu litera E în schema amintită) și care este versiunea ultimă, finisată, asupra căreia poetul n-a mai intervenit, așa cum dovedește Perpessicius în ediția citată și cum reiese și din studiul lui D. R. Mazilu — *Luceafărul lui Eminescu*¹. Dealtfel, în ediția sa din anul 1940² a poeziilor lui Eminescu, D. R. Mazilu își dezvoltă argumentele privitoare la modul cum editorii lui Eminescu au înțeles să respecte autenticitatea textelor reproduse în volumele pe care le-au îngrijit. În acest sens, ei se împart în două mari categorii: 1. editori în volumele cărora la baza includerii *Luceafărului* stă varianta E a textului părut în *Almanahul societății „România jună“* (Viena, aprilie, 1883), aici incluzîndu-se edițiile I.

Scurtu (1908), G. Adamescu (1922), G. Bogdan Duică (1924), N. Iorga (1925), E. Lovinescu (1929), D. R. Mazilu (1940) și Perpessicius (1943); 2. autori în ale căror ediții *Luceafărul* este reprodus după textul din *Convorbiri literare* (august 1883) și ediția Maiorescu din decembrie 1883 — (varianta F din schema Perpessicius). Aceste ediții sînt: Titu Maiorescu (1883), G. Ibrăileanu (1930) și C. Botez (1933—1935). Editorii care au optat pentru versiunea din ediția Maiorescu a poemului consideră acest text superior din punct de vedere estetic celui apărut la Viena și, prin urmare, modificările nu le-ar fi putut face nimeni în afara lui Eminescu: „Maiorescu? E greu de admis că versurile le-a făurit el. Sînt versuri de mare poet. Nici un alt poet român de oricînd n-ar fi putut să le scrie. *Probabil* că sînt de Eminescu. *Probabil* (s.n.) că Eminescu a reluat *Luceafărul* după publicarea în *Almanah* și l-a corectat. Și această a doua versiune corectată a avut-o Maiorescu...”³ presupune G. Ibrăileanu, fără ca Maiorescu să fi pomenit vreodată ceva despre această „versiune” și fără să existe vreo altă dovadă din care să înțelegem că poetul a intenționat măcar să „corecteze”, după întîia apariție, textul *Luceafărului*. D. R. Mazilu și Perpessicius, în comentariile lor asupra variantelor poemului din edițiile citate, pomenesc și de un argument „analogic” care ar pleda în favoarea versiunii Maiorescu, și anume: „În primăvara anului 1883, Eminescu dăduse lui Iosif Vulcan șase poezii (*S-a dus amorul, Cînd amintirea,*

De-acuma, Ce e amorul, Pe lângă plopii fără soț, Și dacă..., care au apărut în *Familia* înainte de ediția Maiorescu. Aceste poezii, unele cu titlu modificat ori schimbat, au apărut și în ediția Maiorescu, în care, după mărturia din prefață a editorului, ele au fost reproduse „așa cum au fost aflate pînă acum numai în manuscript pe la unele persoane particulare).“ Cinci dintre ele au apărut cu modificări și evidente îmbunătățiri față de textul din *Familia*⁴. De aici concluzia că Eminescu a intervenit în textul unor poezii și după publicarea lor, înainte de a se îmbolnăvi, lucru care se putea întîmpla, deci, și în cazul *Luceafărului*. Această presupunere „analogică“ este revocată însă de următoarea evidență: manuscrisele corectate (1883) ale poeziilor în cauză există (v. mss. 2261 și 2260, pe cînd modificările din aceeași perioadă, ale *Luceafărului* nu s-au păstrat, (ele neexistînd de fapt), deoarece este greu de admis că manuscrisul unui astfel de poem putea fi încredințat unor cunoștințe, cum s-a întîmplat cu toate cele șase poezii de dragoste amintite: „*Luceafărul* nu-i o poezie pe care poetul ar fi socotit-o potrivită s-o copieze pentru vreuna din cunoștințele sale și astfel să simtă necesitatea modificărilor“⁵. După cum reiese din singura formă completă, care se păstrează, din manuscrisul eminescian, cea datată 10 aprilie 1882 (versiunea C din clasificarea lui Perpessicius), formă confruntată cu textul din *Convorbiri* și ediția Maiorescu, nici așa-numitele „argumente estetice“ nu lămuresc motivul intervențiilor

în textul poeziei, deoarece, fără nici o excepție, ele distrug armonia, sensul fundamental și unitatea sintactică inițială a poemului. Pe de altă parte, reconstituirea travaliului prin care Eminescu ajunge la forma cunoscută a poemului său, dubiile prin care trece, întreaga alchimie spirituală, reflectată în materialitatea optică a cuvântului și aplicarea acestuia în plasticizarea revelatorie a versului, sînt, fără îndoială, certitudini peste care nu se poate trece, cînd privim comparativ versiunea autentică și cea „corectată” a *Luceafărului*.

S-a analizat, în acest sens, versul („Pe negre vișele-i de păr”) — publicat sub această formă în *Almanah...* — cu corespondentul lui („Pe vișele-i negre de păr”), modificat încă de la reapariția sa în revista *Convorbiri literare*, pe cînd poetul era bolnav, după care a fost inclus așa în ediția Maiorescu, demonstrația ducînd la concluzii care nu servesc în nici un chip intenția „estetică” a imixtiunilor. Autorul interpretării (D. R. Mazilu în *Luceafărul lui Eminescu*, p. 15), urmărește evoluția versului respectiv în forma păstrată în manuscrisul din 10 aprilie 1882 a *Luceafărului* (mss. 2261, f. 201 a), în care, inițial, poetul îl transcrisese astfel : „În vișe negre e-a lui păr” ; a șters apoi cuvintele *e-a lui* și a scris peste ele *-i cade*⁶, încît versul capătă forma : „În vișe negre-i cade păr” (mss. 2274 bis, f. 46 a), după care, nemulțumit și de această înfățișare a comunicării, să așeze deasupra cuvintele *Pe negre*, rezultînd propoziția : „Pe negre vișe-i cade păr”... la fel

de improprie pentru ceea ce voia să exprime, de fapt, Eminescu. Abia după introducerea articolului *le* la sfârșitul cuvîntului *vițe* (*vițele-i*), versul s-a putut constitui în forma care rămîne : „Pe negre vițele-i de păr“..., ordinea inversată a cuvintelor ce-l determină cuprinzînd, acum sensul finit și aura contrastantă dintre acesta și versul imediat următor : „Coroana-i arde pare“... Efectul provocat de așezarea rostogolită a epitetului *negre* față de substantivul pe care-l califică — *vițe* — este amplificat aici și de natura expresivă conținută, embrionar, de oricare din cuvintele limbii, dacă, în folosirea lor, subiectul operant urmărește această realizare. Or, fondul antitetic exploziv din construcția „Coroana-i arde pare“ — conturat deplin înaintea versului ce *trebuia* să însemne perechea lui organică — obliga la o căutare pe măsură, ceea ce nu putea să-i asigure leneșa ordine lexicală din versul introdus de Maiorescu („Pe vițele-i negre de păr“). Așa cum ni-l prezintă „corectura“ editorului, versul („Pe vițele-i negre de păr“), acustic și ritmic, reduce atît dinamica ideii de cădere, „de alunecare pe o rază“ (cu viteza fulgerului, deci) — a lui Hyperion la chemarea Cătălinei, cît și intenția lui Eminescu de a sublinia, ascendent, în strofa care urmează, aceeași opoziție cromatică dintre *negrul giulgiului*, și *albul marmorean* al brațelor eroului :

„În negru giulgiu se-nfășoară
Marmoreele brațe“.

Negrul vițelor de păr se opune în primul caz strălucirii de foc a coroanei purtate, în situația a doua contrastul împlinindu-se evolutiv și simetric, între *negrul* mantiei și *albul* trupului acoperit de aceasta. Simetria adjectivelor *negre-negru*, în cele două strofe, este asigurată perfect de așezarea lor inversă față de ambele substantive determinate — *vițe* și respectiv *giulgiu*.

Pe de altă parte, lucrul poetului (adăugiri, excluderi, reveniri ⁷⁾ pentru găsirea formei ideale a versului — „În negru giulgiu se-nfășor“ — așa cum apare el în *Almanah*, constituie, de asemenea, încă un argument în favoarea faptului că modificarea din *Convorbiri* și ediția Maiorescu a perechii sale („Pe negrele-i vițe de păr“) este hazardată, ea stînjind, deopotrivă, atît desfășurarea spiralică a contrastului urmărit de Eminescu, cît și continuitatea ideii de clar-obscur în conturarea portretului fizic al lui Hyperion. O altă intervenție, la fel de nefericită, în poemul lui Eminescu este cea aplicată versului care, în *Almanah*, are forma :

„Ia du't de-ți vezi de treabă“

iar în ediția Maiorescu apare :

„Ia las', cată-ți de treabă“ —,

schimbare acceptată (entuziast, și de Ibrăileanu ⁸⁾, probabil pentru intenția celui care a modificat de a evita ciocnirea consoanelor dentale *t* și *d*, așa cum se procedează în cazuri asemănătoare, cînd se alătură două vocale, efectul fiind de data aceasta

supărător, deoarece, vocalele „au modul de articulație mai apropiat”⁹.

Să nu-l fi deranjat, oare, și pe Eminescu explozia surdă din hiatul oclusivelor amintite? Răspunsul este *nu*, pentru că gândul poetului nu s-a oprit la înfățișarea scrisă a comunicării, ci la mișcarea internă și efectul ei acustic, care, potrivit replicii din text a Cătălinei („Ia dut’ de-ți vezi de treabă”), șirul sincopat al felului în care se încadrează cele zece consoane din vers exprimă mai pregnant sentimentul de respingere și aversiune a fetei față de îndrăznelile pajului Cătălin, opțiunea poetului pentru forma din *Almanah* bazându-se și pe faptul că în vorbirea energică populară, limba română îngăduie frecvent situația când atât semnul cât și acustica unei consoane anterioare dispar asimilate de complexul sonor al consoanei următoare. Or, imperativul versului: „Ia dut’ de-ți vezi de treabă” este, prin întreaga sa natură, de proveniență orală, astfel încât, condiția rostirii lui se supune integral acestui proces, în care *t* din *du-t’* dispare, asimilat în dinamica expresivă a surdei *d* din *de*:

„Ia du de-ți vezi de treabă” —,

va suna, deci, pronunția versului comentat. Și nu trebuie trecut cu vederea un amănunt de fină nuanță psihologică a limbii (amănunt ce-i va fi scăpat lui Maiorescu, nu și artistului Eminescu, însă) și anume — Cătălina, deși ofensată și rebarbativă în atitudinea ei, nu exclude din replica întoarsă pajului tonul familiar al expresiei folosite: „Ia du-t’ de-ți

vezi de treabă“, care, în aparența ei morocănoasă, ascunde, totuși, afectul tainic, nedeterminat, al amînării unei decizii categorice. În fine, „corectura“ din ediția Maiorescu a acestui vers („Ia las', cată-ți de treabă“) nu se mai încadrează organic în ansamblul prozodic al strofei căreia îi aparține :

„Și-n treacăt o cuprinde lin
Într-un ungher de grăbă
— Dar ce vrei, mări Cătălin ?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă“,

deoarece cuvîntul *cată* este citit cu accentul schimbat : în loc să-l aibă pe vocala *a*, ca în vorbirea curentă, îl are pe vocala *ă*¹⁰, desfășurarea gradată a ritmului și simetria progresivă a întregului (urmărită cu obstinație de Eminescu în toată arhitectura poemului) întrerupîndu-se în neutra amorfitate a formei introdusă de editor.

Strofa din *Almanah* :

„Iar tu Hyperion rămîi
Oriunde ai spune...
Cere-mi cuvîntul meu dintîi
Să-ți dau înțelepciune ?“

în ediția Maiorescu are o înfățișare ciudată, care suprimă aproape integral ideea poetică a autorului. Negarea sensului ei inițial începe chiar de la ortografierea greșită¹¹ — a primului vers — intervenție care, cum vom vedea, nu poate fi a lui Eminescu, — tot așa cum înlocuirea ultimelor două versuri cu altele este la fel de străină poetului :

„Iar tu, Hyperion, rămii
Oriunde ai apune
Tu esti din forma cea dintii
Ești veșnica minune“.

Substantivul propriu *Hyperion*, situat de editor în limita afirmativ-statică a vocativului, își pierde combustia de obiect al calității („ce să rămînă ?) ¹² — exprimată de versiunea din *Almanah* —, devenind, în interpretarea lui Maiorescu, o constatare incertă și voioasă („Ești veșnică minune“) a Demiurgului. D. R. Mazilu — primul comentator al acestor două versiuni — observă că „deși în ediția Botez (M. Eminescu : *Poezii*, Buc., 1933) s-au dat unele dintre variantele manuscrise ale strofei respective“ ¹³, amestecul maiorescian în forma din *Almanah* n-a fost discutat în legătură cu evoluția din manuscris a versului, ceea ce ar fi lămurit mai bine faptul că modificările criticului sînt riscate. Înainte de a fi *Hyperion* din cele patru forme-variantă reiese că acesta putea fi *luceafăr* („Însă *Luceafăr tu rămii / oriunde te-ai apune*“ — mss. 2275/bis, f. 59 a —) putea fi *Încrezător* („*Căci tu Încrezător rămii / Cum ochiul meu n-apune*“ — mss. 2260, f. 264 a) ; și numai în ultima variantă (a IV-a) ideea de *rămînere* în afara timpului și-a spațiului se obiectivează în calitatea *Hyperion* — („*Căci tu Hyperion rămii / Oriunde ai apune*“ — mss. 2261, f. 209 a) — simbol al esenței superioare, „nemuritor și identic cu sine“ ¹⁴. Or, searbăda constatare determinată de așezarea în cazul vocativ al numelui *Hyperion* din versul ortografiat de Maiorescu („Iar

tu, *Hyperion*, rămâi / Oriunde ai apune“) anulează însușirea fundamentală a personajului, aceea de a fi rămas în forma „dintru început“, consecvent firii sale veșnice și opus atributelor pieritoare ale muritorilor de rînd.

Zestrea calităților condensate în numele *Hyperion* din reacția dialectic afirmativă a versului apărut în *Almanah* este mai amplă, iar valoarea lui simbolică mult mai cuprinzătoare; el nu traduce aici numai aspectul demonic al eului propriu și nici numai „latura răzvrătită a spiritului luciferic“¹⁵, ci, cumulîndu-le pe acestea, așază, în același timp, între sine și universul static al lumii spațiul existenței absolute, în care nu se poate include niciodată tiparul comun și efemer al vulgului. Iată sensul tonic al formei („Iar tu *Hyperion* rămâi / Oriunde ai apune“) asupra căreia va fi meditat adînc Eminescu, de vreme ce simplul act constatativ al înțelesului ce-l capătă în urma punctuației introdusă de Maiorescu („Iar tu, *Hyperion*, rămâi / Ori unde ai apune“) nu i-a putut schimba total semnificația, „limitîndu-i doar relief“¹⁶. Editorul, situînd substantivul *Hyperion* în cazul vocativ, l-a sustras unității tematice a întregului, lăsînd totul în seama predicatului *rămâi* (aici, cu sens de a fi veșnic, nepieritor, totuși), dar care, nemaifiind în legătură indisolubilă cu subiectul determinat și hotărîtor (*Hyperion*), neutralizează și întunecă intenția poetului. Dealtfel, către acest țel converg și aserțiunile de mai înainte ale Demiurgului — ca răspuns la

rugămintea lui Hyperion de a fi dezlegat de „greul negrei veșnicii“, creatorul suprem prezentându-i acestuia în versuri, ce preced pe cel analizat, cercul închis al genezei sale :

*„Hyperion, ce din genuni
Răesai c-o-ntreagă lume,*

*Dar piară oamenii cu toți
S-ar naște iarăși oameni.
Ei au doar stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem, nici timp, nici loc
Și nu cunoaștem moarte“...*

Or, văduvit de o parte din sensul său original, versul modificat de editor întrerupe dezvoltarea logică, simetrică și organică a tabloului de mai sus, în care Creatorul suprem încearcă să-l oprească pe Hyperion de-a face un gest nesăbuit. Este curios faptul că Maiorescu n-a pătruns suficient în intimitatea poemului eminescian, anulând, uneori, prin intervențiile sale, chiar articulațiile-cheie ale ansamblului. Ultimele două versuri ale strofei amintite : „Cere-mi — cuvîntul meu dintîi, / Să-ți dau înțelepciune ?“, care în *Almanah* au această formă și se-incadrează perfect ascezei cosmice a Luceafărului, sînt înlocuite, în ediția Maiorescu, prin altele două : „Tu ești din forma cea dintîi / Ești veșnică minune“, a căror explozie admirativă (ca uimirea unei bunici în fața precocității nepotelului) nu numai că distonează cu sobrietatea impunătoare a restului, dar se suprapun, prin sens, cu primele două

(„Iar, tu Hyperion rămâi / Ori unde ai apune“), reafirmînd, tautologic, același lucru. Discutînd despre această imixtiune, G. Ibrăileanu o acceptă, considerînd versurile introduse „mult mai frumoase decît cele înlocuite“¹⁷, însă, asemenea înaintașului său, le-a judecat, probabil în sine, rupte din context, motiv care i-a determinat pe amîndoi criticii să nu sesizeze faptul că prezența lor „elimină din textul poemului toate aluziile la teoria consubstanțialității și la dogma Logosului“¹⁸. *Cunoașterea* însemnînd binele suprem și argumentul integrității spiritelor superioare, înlocuirea de care vorbim anulează sugestiile de acest fel afirmate de Demiurg în următoarele trei strofe, amputate (poate tocmai din această cauză ?) în versiunea Maiorescu :

*„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n Mare ?*

*Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.*

*Iți dau catarg lîngă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate“.*

Existența fragmentului citat în arhitectura internă a poemului se conjugă armonios cu interogația precedentă („Cere-mi cuvîntul meu dintîi / Să-ți dau

înțelepciune ?“) și exclude orice îndoială asupra prezenței strofelor în desfășurarea discursului poetic, deoarece versurile lor subliniază voința categorică a Demiurgului de a-l convinge pe Hyperion de forța și menirea sa, în folosul demonstrației Creatorul reafirmându-și potențele originare prin evocarea procesului inițial de recreiere a lumii. În același timp, sublimarea forței și chemarea conștiinței de sine în posibilitatea nelimitată de a hotărî *totul*, trebuie înțeleasă și ca expresie a unei noi investiții a Luceafărului cu atribute extraterestre. Rămas *Hyperion*, puterile îi cresc în așa măsură, încît, prin nemoarte, el devine însăși negarea dialectică a Demiurgului, unicul său substitut în univers. De asemenea, sugestiile strecurate în acest fragment au drept finalitate intențiile Demiurgului de a-i prezenta lui Hyperion dublul aspect al condiției genului : 1. acela de simbol al puterii ideale :

„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare“

și 2. simbol al forței materiale :

„Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție

Îți dau catarg lîngă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg
Dar moartea nu se poate...“

adică acele însușiri morale (intuite perfect de Eminescu) care ne determină să recunoaștem superioritatea *Spiritului* ales, menit să facă lumină și ordine în labirintul cețos al destinelor umane. La baza acestei idei stă dorința pentru mai bine a poetului, încrederea lui în progres, dar, în același timp, tot aici, ideea de ascensiune, prin cunoaștere și creație, se asociază, în alegoria *Luceafărului*, cu părerea că noțiunea de *geniu* implică însingurarea și martirajul — un fel de blestem ancestral de a da totul pentru nimic.

Amputînd acest fragment, multe din accepțiile de fond ale poemului rămîn suspendate și în afara bazei teoretice prin care Eminescu, ca toți romanticii dealtfel, ajunge la convingerea că „individul uman nu reprezintă ultimul stadiu evolutiv în neîncetata dinamică a existenței”¹⁹, și că natura lui istorică, supusă evoluționismului și devenirii îngăduie întruchipări superioare omului comun, obișnuit, lipsit de atributul *Forței*, în înțeles demiurgic. Or, interpretînd, din această perspectivă, epica poemului, *Hyperion* reprezintă în viziunea lui Eminescu transpunerea idealului de progres dintr-un plan social în unul etic, moral. Pe de altă parte, trebuie înțeles, în toată dimensiunea sa, faptul că atributele geniului, în accepția poetului, se opun condiției meschine a lumii de care acesta se rupe, anulînd-o, nu fără a simți din plin însă acutele ei represalii. Atotputerea Demiurgului, etalată mai ales în curgerea

lapidară a strofelor despre care vorbim ascunde în metafora lor atitudinea critică a lui Eminescu față de multele tare ale vremii sale, dintre acestea nelipsind, firește, mai ales acela care împiedică posibilitatea de afirmare proprie, de libertate întreagă și deschisă a cugetului. Să fi putut renunța poetul singur la atâtea detalii din fabula capodoperei sale? Greu de admis. De aceea, strofele eliminate de Maiorescu, în ediția sa, lipsesc *Luceafărul* nu numai de perfecta lui congruență în forma din *Almanah*, dar și de combustia expresivă a întregului lor înțeles, în centrul căruia, după părerea noastră, se află punctul culminant al evenimentelor narate.

Note:

- 1 D. R. Mazilu : *Luceafărul* lui Eminescu, Ed. C. R., 1937 ;
- 2 M. Eminescu : *Poezii și variante*, Buc., 1940 ;
- 3 G. Ibrăileanu : *Eminescu*, Junimea, Iași, 1974, p. 317 ;
- 4 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 12 ;
- 5 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 12 ;
- 6 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 13 ; și următoarele ;
- 7 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 14 ;
- 8 G. Ibrăileanu : *op. cit.*, p. 315 ;
- 9 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 14 ;
- 10 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 15 ;
- 11 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 16 ;
- 12 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 18 ;
- 13 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 16 ;
- 14 Tudor Vianu : *Eminescu*, Junimea, Iași, 1974, p. 97 și urm. ;
- 15 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 18 ;
- 16 D. R. Mazilu : *ediția citată*, p. 19 ;
- 17 G. Ibrăileanu : *opera citată*, p. 316 ;
- 18 L. Galdi : *Stilul poetic al lui Eminescu*, Editura Academiei, Buc., 1964, p. 183 ;
- 19 * * *Istoria filosofiei moderne*, vol. III, Buc., 1938, p. 493.

CUPRINDERI ALE METAFOREI LA EMINESCU

Aproape întreaga creație eminesciană (includem aici — prin virulența și vulcanica lor afectivitate — și unele dintre scrierile lui politice) este rezultatul confruntării poetului cu realitatea timpului său, rezultat concretizat în extrem de diversa gamă de reacții estetice și fuziuni ontic-afective relevate în operă. Tot ce comunică Eminescu, acest *tot* reprezentând existența în integritatea ei, servește cu obstinație *atitudinea* creatorului, adică forța nelimitată a *lirismului desăvârșit*, despre care Goethe, în *Poezie și adevăr*, spunea că este genul unic care „topește în sine, deopotrivă, eposul și drama”¹.

În cazul lui Eminescu însă, nu cât a cuprins din realitate este important, ci mai cu seamă procentul de recunoaștere și redescoperire a acesteia, prin propria lui sensibilitate impresionează cititorul. S-a spus nu odată că funcția metaforei în poezia și chiar în proza lui nu este doar stilistică, ci exprimă o idee („este ideea însăși a poemului”²), reflectă o *atitudine* și o trăire completă. Misterul eminescian (pentru că există și s-a vorbit și de acesta în legătură cu marele poet), stînd tocmai în forța uimitoare prin care autorul *Luceafărului* reflectă prin mijloacele limbii, „impresiile fundamentale pe care

le putem primi de la artă, cum sînt : frumosul, urî-
tul, tragicul, comicul, sublimul, grandiosul etc.“³
Noțiuni de largă generalitate care numesc tipuri de
reacții afective și care reprezintă instrumente de
cunoaștere a lumii, categoriile estetice (comicul, tra-
gicul, frumosul) numesc ele însele anumite sfere
ale materiei, fiind în același timp noțiuni care se
aplică fabulației operei de artă în general.

Frumosul, de pildă, categorie estetică fundamen-
tală, „însemnînd armonie și frapînd prin însușirea
discretă cu care apropie de percepția noastră per-
fecțiunea și idealul“⁴ — absolutul — cu alte cu-
vinte, constituie în lirica marelui poet elementul
cel mai proteic și mai fluent, iradiînd conținutul
celorlalte categorii estetice (tragicul, urîtul) și substi-
tuindu-se, pînă la un punct, fenomenului estetic
însuși. El are configurația care obligă la o perma-
nentă corelare a sa cu „multitudinea de coordonate
și perspective ale esteticului și ale altor manifestări
ale spiritului uman“⁵. Ampla arie semantică a fru-
mosului cuprinde și substanța sublimului, deoarece
ultimul, fiind mai aproape de realizare, de atingere,
îl întîlnim adesea în forme statice :

(„De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ni ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga,
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mîndru-n valea Ta :
Codrul cu poezienele,

Ochii cu sprîncenele ;
 Că și eu trimite-voi
 Ce-i mai mîndru pe la noi :
 Oastea mea cu flamurile,
 Codrul și cu ramurile,
 Coiful nalt cu penele
 ochii cu sprîncenele“ etc.)⁶

cum, de exemplu, este acest moment de grandioasă liniște și bucurie a victoriei, marcat de sfîrșitul luptei dintre oștile lui Mircea și Baiazid, moment-interludiu, introdus de poet cu o dublă intenție : 1. aceea de a sublinia apoteotic vitejia oastei marelui voievod și rezultatele acestei biruințe materializate în iubire, ca simbol al vieții și al plenitudinii și 2. aceea de a puncta distanța antitetică dintre copleșitoarele virtuți ale trecutului și nevrednica stare a prezentului din vremea sa. Pe cînd *frumosul* este mai ales o năzuință activă către perfecțiune, tinzînd mereu a se reface *pe sine* din diversele lui întruchipări. Versul „În cea oglindă mișcătoare“ din poezia *Diana*⁷ este o metaforă aflată în relație directă cu alți tropi :

„În cea undă mișcătoare
 Vrei să privești un straniu joc,
 O apă vecinic călătoare
 Sub ochiul tău rămas pe loc ?“,

a căror congruență perfectă anunță conturul portretului exuberant al zinei, constituit în întregime abia în ultimele versuri ale poemei :

„S-apar-o zîă liniștită
 Cu ochii mari, cu umeri goi ?

Ah ! acum crengile îndoaie
Mînuța albă de omăt,
O fată dulce și bălaie,
Un trup înalt și mlădîet“.

Oglindă mișcătoare și straniu joc sînt două metafore compuse, cea dintîi exprimînd calitatea și noțiunea de rîu, iar ultima calificînd atît funcția de oglindă (reflecta) a primei, cît și imaginea virtuală a cadrului reflectat — „straniu joc“ — în care se cuprinde feeria peisajului înconjurător („S-a desprimăvărat natura / E-a viață nouă-n orice zvon“) dominat de prezența sugerată a frumoasei femei. Extrem de interesant este faptul că în cele 32 de versuri cîte numără poezia despre care vorbim sînt numai aceste două metafore, restul poemului constituindu-se din comparații (*alb izvor, glas tainic de izvor* etc.) ; personificări (*frunzele șoptesc, se sărută și se hîrjoană*) ; epitete (*desprimăvărat, umbr-adîncă, aiurea, rărită, albe, dulceli, bălaie, aur, mîndră, înalt, mlădîet* etc.) — metaforele citate însă comportă și structurează întreaga substanță afectivă și emoțională a poeziei. În conținutul lor, poetul include tot ce iubește și ar dori să contemple, adică frumusețea Dianei, văzută sub toate unghiurile și în toate luminile amplificate, la rîndul lor, de focarele tropilor adiacenți. Realizarea frumosului cu semnificație estetică nu este dată aici mai ales de limbajul plasticizant al poeziei, ci de motivele revelatorii ale sentimentului care generează și determină găsirea expresiei poetice. Din acest punct de vedere, cate-

goria de frumos la Eminescu, cel puțin în cazul metaforei, nu se produce exclusiv în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul sau prin transferul de sensuri de la un termen asupra celuilalt în vederea plasticizării unuia dintre ele, ci printr-un procedeu *revelatoriu*, care constă în scoaterea la iveală a unor laturi ascunse în elementele lumii concrete. Când Eminescu spune :

„Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază din adins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;
Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț“

(Pe lîngă plopii fără soț), numind iubita *stea aprinsă în calea timpilor*, el afirmă două idei implicate în misterul creației și anume : a. escaladarea timpului prin forța creatoare a geniului și b. intrarea în perenitate a acelei femei capabilă de iubire, înțelegere și devoțiune pentru bărbatul ales, în potența căruia stă taina intrării în nemoarte. Cuvintele : *stea, calea, timpilor și aprins*, aparținînd lumii concrete, sensibile sau imagine și din care se constituie metafora („În calea timpilor ce vin“) O *stea s-ar fi aprins*, au înainte de a deveni figură de stil, un sens obișnuit, „pecetluit“, cum l-ar numi Blaga ; cuprinderea lor în sfera metaforei însă, le atribuie o viziune nouă, anulîndu-le totodată sensul original. Așadar, trebuie precizat faptul că în poezia lui Emi-

nescu tropii, în majoritatea situațiilor, au o altă origine decît simplul dezacord dintre concret și abstract, limbajul metaforic rezultînd îndeosebi „din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării”⁸. Pînă la autorul *Luceafărului*, poezia noastră, cu foarte mici excepții, se clădește pe metafora plasticizantă, circumscriindu-se diferențelor dintre lumea concretă și cea abstractă, pe cînd lirica eminesciană, de după 1878 îndeosebi, impune o altă dimensiune metaforei, supunînd-o „modului de existență specific uman”⁹: „*Tu blond noroc al unui vis deșert, / Tu visul blond al unui vis ce nu e*” (*Gîndind la tine*) sau: „*Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe / Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe*” (*Cărțile*) sau: „*Corabia vieți-mi, grea de gînduri*” (*Rime alegorice*) sau: „*Suferință tu, dureros de dulce*” (*Odă în metrul antic*) sau: „*Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază*” (*Înger de pază*) sau: „*O rază fugită din haos lumesc*” (*Mortua est*).

Toate aceste metafore, substituind în general motive ale iubirii eminesciene (excepție face doar metafora din poezia *Cărțile* — „*Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe*” — care exprimă hiperbolic personalitatea lui Shakespeare), semnifică stări și valori psihologice cumulate în context de acest trop, valori care anulează conținutul logic al cuvintelor generatoare (Ex: „*Tu visul blond al unui vis ce nu e*”), combinația rezultată — metafora — sporind în schimb substanța originară a termenelor sacrificați.

Frumosul cu sens de categorie estetică se realizează la Eminescu mai ales translingvistic și este perceput ca idee poetică în sine, acționînd direct asupra noastră ; de aceea el nu trebuie urmărit neapărat în frecvența imaginilor și a metaforelor, ci în expresia directă a ideilor incluse în sugestiva organizare și cantabilitate a versului. O statistică, totuși, a figurilor de stil ca ferment al categoriilor estetice în lirica eminesciană conduce la un rezultat neașteptat de interesant și anume : 1. în conținutul categoriei de frumos intră în special metafora (fără a fi epuizat numărul exemplurilor, cele cu care am ilustrat pînă acum comentariul nostru sînt, credem, edificatoare) ; 2. Hiperbola este specifică conținutului noțiunii de tragic și 3. Epitetul este prezent, îndeosebi, în construcțiile specifice categoriei estetice *urît*. Cum este de înțeles, clasificarea noastră nu este strictă și nu stabilește o graniță absolută între aceste trei categorii estetice, ci pornește de la constatarea că cele trei noțiuni fundamentale ale esteticii se cuprind în universul poeziei lui Eminescu mai cu seamă prin aceste trei figuri de stil reprezentative pentru fiecare categorie estetică în parte. A ne limita numai la spațiul acestor trei tropi ar însemna să simplificăm fără acoperire orizontul poetic eminescian și ar mai însemna să negăm, iarăși fără argument, existența și a altor figuri de stil (metonimia, sinecdoca, cathareza, chiasma etc.) prezente și ele, în număr mai redus, ce-i drept, în construcția

versului eminescian. Așadar, afirmația noastră are în vedere corespondențele principale și, într-o măsură, caracteristice ce există între categoriile estetice numite și figurile de stil care se cuprind în conținutul lor.

Din acest punct de vedere, *categoria tragicului*, de pildă, înțeles ca atribuit și consecință posibilă a conflictelor evidente în evoluția societății de „frumusețe inversată, care înfricoșează și înalță, purifică și strivește”¹⁰, se realizează, în poezia lui Eminescu cu predilecție, prin mijloace hiperbolice, căpătând sensuri diverse și accepții multiple. Este, dealtfel, mai apropiat gândirii însăși a poetului, începînd cu afișarea imuabilă a sentimentului de singurătate profetică și sfîrșind cu o serie de consecințe de tragic filozofic, existent în antinomiile dintre posibil și real, dintre finit și infinit și dintre general și individual. Aflat în situația de a opta pentru o soluție sau alta, poetul înțelege că orice alegere presupune o determinare, o identificare și o fixare a eului propriu într-o formă unică. De aici tragismul opțiunii, pentru că fixarea într-o formă precisă înseamnă eliminarea tuturor celorlalte posibilități de revărsare și împlinire a cugetului, înseamnă, cu alte cuvinte, resemnarea în fața morții, deoarece viața este finită și, odată fixat, cugetul nu se mai poate rezuma decît la reveria nimicului. În *Glossă*, Eminescu propune soluția expectativei, a privirii de departe, dar nici aceasta nu dă bucuria alegerii, fiindcă, dialectic,

acel alternativ „Te întreabă și socoate“ este de esență tragică, după cum și fixarea este tragică. Alte valențe tragice ies din aspectul ontologic al poeziei lui Eminescu, ele privind, de data aceasta, antinomia dintre etern și efemer, dintre trecut și prezent, dintre ubicuitate și unitate. Orice fixare și limitare la ceva implică acceptarea unei singure posibilități, de unde rezultă nostalgia și tristețea pentru tot ce nu poate fi. În proza, dar și în lirica marelui poet sînt numeroase teme axate pe dorința eroilor de a fi totul, de a satisface mai multe existențe deodată. Această tendință este dată de percepția tragică a *timpului* la Eminescu. Nuvela *Sărmanul Dionis* încearcă, prin speculațiile maestrului Ruben, să înlăture adevărul că *timpul* impune încadrarea noastră într-o existență precisă, cuprinsă în existența generală și supusă, din această cauză, morții, dispariției.

În legătură cu diversitatea motivelor din poezia eminesciană se mai poate vorbi de *tragicul moral*, înfățișat în două forme: ca sentiment de singurătate, de autoizolare a omului superior față de mulțime (întreaga alegorie a *Luceafărului*) și ca formă dată „de multiplicitatea eurilor noastre și de contradicțiile lor simultane“ — cum afirmă Mihai Ralea¹¹, exemplificînd cu faptul că „eroii lui Corneille sînt caractere bine încheigate, însă obișnuit omul nu prezintă o astfel de unitate, complexitatea eului nostru ducînd la o serie de disonanțe. Eroii lui Dostoievski și ai lui Gide se contrazic, nu sînt su-

flete închegate, ci oscilează între demonic și angelic, păcat și inocență" ¹².

În general însă, în cadrul condiției umane și de aici în planul transfigurat al artei, tragicul este o stare de alarmă și mai puțin o tensiune continuă, evoluând adesea în îmbinarea tragicomică a acceptării aspectului sinusoidal al existenței. Prezent și sub această înfățișare în poezia lui Eminescu

(„Zice Brahma, tata Brahma
Cum că lumea asta nu e
Decît arderea-unei jertfe
Într-o veșnică cătuie.
Am aprins și eu luleaua
Să jertfesc lui tata Brahma
Lîngă mine-un șip de Kümmel
Și-o bucată de pastramă“)

(Din Berlin la Posdam)

tragicul umoristic rezidă mai ales în îngroșarea voită a ideii de-a *uniformiza*, reducînd la treapta locului comun, idealuri și percepții grave în care, altădată, poetul crezuse. Și aici, imaginile lipsesc, actul hiperbolic constînd în atitudinea ironică față de ideile mari și apropierea voluptoasă (pînă la confundarea eului, ascet și astral cîndva, cu elementele robuste ale vieții : femeia, băutura, mîncarea și tutunul.

Se naște însă, întrebarea dacă nu cumva această voluptate a hibernării spiritului este reversul amar al resemnării, este întoarcerea „la natură“ după un lung și dramatic șir de căutări, fără a găsi un răspuns convingător.

Note:

- 1 Goethe, W., *Poezie și adevăr*, E.P.L., Buc., 1962, p. 293.
- 2 Călinescu, G., *Opere*, 13, p. 385, Ed. Minerva, Buc., 1970.
- 3 Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, E.D.P., Buc., 1968, p. 302.
- 4 *Dicționarul de estetică generală*, E.P., Buc., 1972, p. 63.
- 5 Eminescu, Mihai, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, E.P.L., Buc., 1958, p. 116.
- 6 *Idem*, p. 173.
- 7 *Ibidem*, p. 150.
- 8 Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 364.
- 9 Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică*, E.P., Buc., 1972, p. 232.
- 10 *Dicționarul de estetică generală*, E. P., Buc., 1972, p. 355.
- 11 Ralea, Mihai, *Op. cit.*, p. 397.
- 12 Călinescu, G., *Principii de estetică*, Buc., E.P.L., 1968, p. 397.

EMINESCU SAU DIALECTICA ÎMPLINIRII

Privită în ansamblul ei și cu ochiul omului modern, creația lui Eminescu ne întâmpină cu exploziile vehement-ateu din *Împărat și proletar* :

„Religia — o frază de dînșii inventată...”

sau din *Mortua est* :

„De e sens într-asta, e întors și ateu”,

prin care poetul se integrează marilor spirite luciferice.

Esențial romantică, această atitudine stă în senina și indestructibila certitudine că necuprinsa armonie cosmică este guvernată de legi cognoscibile ce depășesc simpla exaltare mistică. Posibilitatea minții umane de a pătrunde tainele cosmosului și misterele cosmogoniei, încrederea nestrămutată în intenționalitatea operei i-au dat lui Eminescu sentimentul siguranței de sine și tăria de a se lua pe el drept obiect al răzvrătirii din *Rugăciunea unui dac* („Că-n orice om din lume un dușman mi se naște”). Imprecațiile din această poemă țin să umple prăpastia existentă între un zeu abstract („Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ?”) și cercetătorul spiritual, a cărui fizionomie se desprinde din *întregul* operei eminesciene :

„Din *greul* negrei veșnicii,
Părinte, mă dezleagă“.

Un astfel de gând, cum este această amară hotărîre a lui Hyperion, trebuie înțeles ca o concluzie a ceea ce știința contemporană oferă cunoașterii.

Intuițiile cugetării lui Eminescu, setea nepotolită a poetului îndreptată către toate sursele posibile ale înțelepciunii ne dezvăluie astăzi punțile pe care singur le-a așezat între enigmă și formidabila tensiune a eului pămîntean pentru dezvăluirea tenebrelor. „...Cu coatele așezate pe masă și cu capul, în mâini... descifra textul obscur c-un interes deosebit... Apoi își ridică ochii și privi visînd în fața cea blîndă a lunii... Părea că deasupra mai sînt o mie de cercuri... Cine știe dacă cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adîncimile sufletești, în lumi care se formează aieveau așa cum le dorești, în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător“. (*Sărmanul Dionis*)

În toate ipostazele în care ni se înfățișează, de la miticul mag călătorul în stele și pînă la poetul romantic, spiritul eminescian ne apare adîncit în cărți impunătoare, din umbra cărora contemplă, deopotrivă, splendorile lumii și deșertul marasmului cazuistic. Calea dintre mizerabil și sublim este parcursă sub împovărătoarea dramă a așteptării, cugetătorul știind că germenul forței și izbăvirea vin numai *după* această magnifică străbatere a drumului către lumină :

„În aste mari nemargini unde gîndiri ca stele
Lin înfloresc, miriade s-amestecă, contrag ;
Zidita-n dome mîndre, de cugetări castele
Se darmă la suflarea-ți și-n taină se desfac.
Sau la dorința-ți numai se mișcă ca mărgele
Și sun cîntări, ce vibră — se-ntunecă și tac ;
Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine
O lume e în lume și în vecie ține“.

(Povestea magului călător în stele)

Această *nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine* cuprinde argumentul suprem prin care Eminescu se desprinde din înlănțuirea posibilului, instaurîndu-se în spațiul demiurgic. Dealtfel, așa cum reiese din însăși fabula celui mai amplu dintre poemele sale — *Luceafărul* — alter ego-ul cel mai apropiat lui Eminescu, singurul lui substitut în construcția poemei, nu este așa cum se crede îndeobște — Hyperion — ci însuși Demiurgul.

Or, din acest punct de vedere epica *Luceafărului* ascunde alte înțelesuri decît cele academice cu care ne-au obișnuit manualele de istorie literară. În desfășurarea conflictului dintre Hyperion și Cătălina, dincolo de aparență, Eminescu a minat substanța poemului cu posibilitatea eului de a trece dintr-o existență într-alta, propedeutica metamorfozei fiind cunoașterea. Astfel, treapta zero — reprezentată prin Cătălin — evoluează în universul Cătălinei — superioară prin aspirație și ideal —, pentru ca treapta imediat următoare, situată pe alt cerc al spiralei, să fie poziția ocupată de Hyperion, în osmoza căruia se va dizolva Cătălina. Împlinirea supremă, cercul

ultim al spiralei este *infinitul*, numit Demiurg, în magma căruia se topesc toate cele trei trepte ale cunoașterii : Cătălin, Cătălina, Hyperion. Și dacă rezultatul *evoluției* poate fi Cătălin — metamorfozat, prin cunoaștere, în *Demiurg* —, o posibilă *involuție* dezvoltă perspective și mai surprinzătoare, în sensul că se poate afirma că, embrionar, fiecare dintre cele trei existențe, și trepte ale cunoașterii totodată, conțin *inițial* chemarea către înalt, către perfecțiune și împlinire ; în acest caz, Demiurgul nu are alt statut decât rațiunea de *a fi* a lui Hyperion, în al cărui spațiu spiritual se cuprind simbolurile Cătălina și Cătălin.

Păgînismul cugetării lui Eminescu a ținut să demonstreze că în puterea oricărei existențe stă posibilitatea împlinirii demiurgice, condiția stînd în curajul renunțării, al căutării și al purificării prin suferință :

„Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adînc și îndărătnic foarte
De-o frumusețe cum nu e niciuna
Și s-o ajungă chiar a dat de soarte,
Căci tinerețea neîmbătrînită
Îi dăruim și viața făr' de moarte“

(Mușat și ursitoarele)

Nimic mai eronat, decât a extinde tragismul destinului personal și pămîntesc al poetului asupra spiritualității care se exprima prin el, și a cărei identificare impune alte mijloace și altă perspectivă decât sușoteala „micii istorii“. Pentru că, privită de la înălțimea „marii istorii“ — mai greu descifrabilă —

gîndirea eminesciană se relevă ca demers eroic împotriva celor mai încăpătoare tenebre pe care a reușit să le învingă, așa cum s-a întîmplat cu personalitatea concret-istorică a omului Eminescu, înghițită de valurile celui mai nefericit destin.

Dacă se poate vorbi de o idee generală a întregului sistem de gîndire eminesciană, aceasta nu poate fi alta decît forța magnifică a *Omului* de a se împlini în fața rostogolirii necruțătoare a timpului

EMINESCU, PROZATOR

În ansamblul activității poetului, prozatorul Eminescu impresionează prin continuitatea ideilor și temelor sale, prin asemănarea de imagini și prin nota particulară care leagă între ele toate operele eminesciene, indiferent de genul căruia aparțin. Proza artistică a lui Eminescu a suscitat discuții îndelungi. O parte din istoricii și criticii literari mai vechi s-au oprit superficial asupra conținutului ei, alții i-au consacrat studii descriptive, fără a o interpreta; iar unii au abuzat de-a dreptul de sinceritatea ei zguduitoare, mistificându-i adevăratul ideal. Alte comentarii purtate în jurul scrierilor în proză ale poetului au considerat această parte a creației sale un lucru, în orice caz, eclipsat definitiv de versurile lui. Mulți au adus în discuție proza lui Eminescu numai din considerație pentru talentul poetului. Mai toate opiniile însă au subliniat singularitatea ei în peisajul epicii românești, reliefând mijloacele de plasticizare, noutatea imaginilor și originalitatea formei pe care Eminescu a impus-o în linia dezvoltării prozei noastre literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În această privință, N. Iorga, în 1905, făcea o primire entuziastă apariției, pentru întâia oară, a *Geniului pustiu*, remarcând marele

talent eminescian în alcătuirea imaginilor : „Ce putere de icoane !“¹

Pe măsură ce a fost editată, proza artistică a lui Eminescu a întâmpinat și păreri mai puțin favorabile. G. Ibrăileanu, de pildă, se declara total împotriva publicării ei, socotindu-l pe Eminescu „un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y“. E. Lovinescu observa, fără dreptate, neputința celui care a scris nuvela *Sărmanul Dionis* de „a crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată“². Mai consistente și mai apropiate de înțelegerea esenței ei sînt studiile care s-au scris despre proza lui Eminescu după anul 1930. După această dată, sub îngrijirea lui G. Călinescu, au fost date publicității multe din manuscrisele în proză rămase *fragmentar* după moartea autorului, de aici pornind și unele dificultăți în ce privește fixarea unui punct de vedere rezistent asupra prozei publicate de Eminescu în timpul vieții și a celei pe care o cunoaștem din manuscrisele poetului.

G. Călinescu, în bogata sa exegeză dedicată „Operei lui M. Eminescu“, a făcut observații ample asupra fragmentelor postume din proza lui Eminescu, analizînd cu deosebire, scrierea *Avatarii faraonului Tlă*. Edițiile prozei lui Eminescu, care au urmat intervenției lui G. Călinescu în acest domeniu, au mers cam pe același drum, acordînd atenție egală atît prozei antume, cît și celei postume, deși în volumul al V-lea, criticul sugera că centrul de greu-

tate, în analiza prozei lui Eminescu, trebuie să cadă asupra scrierilor antume și asupra romanului *Geniu pustiu*. Această idee a fost întărită de intervenția lui T. Vianu în *Artă prozatorilor români* (1941), unde analizează, din proza lui Eminescu, scrierile publicate de autor în timpul vieții : *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara* (mai trebuia *La aniversară*) și numai *Geniu pustiu* dintre cele postume.

Ediția *M. Eminescu : Proza literară* (1943), îngrijită de Al. Colorian, n-a respectat punctul de vedere formulat de G. Călinescu și impus, oarecum, de T. Vianu, publicînd în cuprins textele antume, cele apărute postum, precum și unele fragmente de nuvele și povestiri rămase inedite pînă atunci.

Acest procedeu a fost imitat și de alți editori. Precedată de un studiu introductiv amplu, întocmit de Eugen Simion și de o *Notă despre ediție* semnată de Flora Șuteu, precum și de bogate și numeroase *Note* explicative de la sfîrșit, o ediție mai recentă (1964), a *Prozei literare* a lui Eminescu, se prezintă într-o ținută științifică riguroasă și atentă, astfel încît, prin tehnica redactării ei într-o ortografie cît mai apropiată celei de astăzi, cît și prin selecționarea sigură a unora dintre „postume“, este superioară tuturor edițiilor anterioare care au cuprins proza lui Eminescu³.

Ediția *Prozei literare* de care vorbim cuprinde scrierile publicate de Eminescu în timpul vieții (*Făt-Frumos din lacrimă* — în „Convorbiri literare“,

an IV, 1870, 1—15 noiembrie, *Sărmanul Dionis* — tot în „Convorbiri literare“, decembrie 1872 și ianuarie 1873, *La aniversară* — apărută în „Curierul de Iași“ și *Cezara* — în același ziar din 6, 11, 13 și 18 august 1876), precum și scrierile în proză rămase în manuscris și publicate, apoi, oarecum hazardat și după gust, în diferite ediții apărute înainte de 23 august 1944. Dintre acestea, cuprinse în volum după ordinea importanței lor, fac parte : *Geniu pustiu*, *Toma Nour în ghețurile siberiene*, *Umbra mea*, *Archeus*, *Avatarii faraonului Tlă*, *Fragment*, *Ion Vestimie*, *Întîia sărutare*, *Aur*, *mărire și amor*, *Iconostas și fragmentarium* și alte cîteva titluri care, atît prin structura lor, cît și prin complexul tematic al ideilor abordate, atestă personalitatea artistică și originalitatea prozatorului Eminescu.

Fără să împărtășim astăzi poziția imuabilă a lui G. Ibrăileanu cu privire la „postumele“ lui Eminescu, se impune să observăm că Eminescu — prozator — este în ceea ce el însuși a publicat și în romanul *Geniu pustiu* pe care *a vrut să-l scrie*⁴, dar, din motive rămase obscure, nu l-a terminat, iar reluarea unora din pasajele lui în nuvela *Sărmanul Dionis* nu înseamnă, numai decît, o renunțare a autorului la virtuțile certe ale romanului său, ci, cum vom arăta mai departe, această preluare de motive (eroi, atitudinile lor caracteristice, *cadrul* etc.) și punerea lor în diferite ipostaze, pe alte planuri și în diverse creații, este un procedeu obișnuit la scriitorii romantici care, în cazul lui Eminescu, este valabil

atît în poezie cît și în proză. Dacă nuvelele *Cezara* și *Sărmanul Dionis*, basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, schița *La aniversară* și romanul *Geniu pustiu* formează gloria unui prozator original și-i asigură lui Eminescu un loc bine conturat în evoluția prozei românești, restul fragmentelor în proză, unele simple schițări, altele străbătute de oarecare calități literare, nu au decît o valoare istorică, într-un înțeles — documentară și, în multe cazuri, numai psihologică. Ajunse și acestea la cunoștința publicului, prin străduința unor editori mai vechi și mai noi ai prozei lui Eminescu, n-au înfiorat pe cititori decît prin stilul lor specific eminescian — prin tematică și prin idie. Pentru cercetători, ele prezintă un interes mai mare, rezultat din faptul că pot fi studiate numai în ansamblul creației eminesciene, fiind lipsite de independența pe care și-o cucerește o operă literară completă și precisă în direcția acțiunii propusă de autor.

*

* *

Nuvela *Cezara*, apărută în timpul vieții lui Eminescu, în „Curierul de Iași“, 6, 11, 13, 15 și 18 august 1876, relevă iubirea pătimasă și pasională a unei fete ale cărei sentimente, încorsetate de conformismul și abrutizarea „legilor“ burghezo-feudale, izbucnesc deodată, vulcanic, la vederea tînărului călugăr Ieronim, frumos și sceptic, care poza unui pictor pentru rolul îngerului revoltat împotriva lui dumne-

zeu, pentru că îl alungase din cer pe nesupus, determinându-l, astfel, să devină demon. Țesătura romantică, personaje, care, atât prin înfățișarea fizică (Ieronim e brunet, Cezara, blondă), cât și prin tumultul sufletului lor, corespund *visului* eminescian, fiind specifici idealului său de creație. În jurul lor plutesc și alte câteva nume *neutre*: pictorul Francesco și călugărul bătrîn Onufrei — prietenul lui Ieronim. Un loc aparte în nuvelă îl ocupă bătrînul filozof sihastru Euthanasius, locuitor al unei insule fermecate și mentorul lui Ieronim. Sugerat numai, în nuvelă, există și tatăl Cezarei — un nobil decăzut — care împrumută bani de la marchizul Castelmare, motiv pentru care cămătarul pretinde mîna tinerei. Nuvela se desfășoară pe trei planuri:

- drama familială a Cezarei;
- idila ei cu Ieronim;
- educația filosofică pe care tînărul o primește de la bătrînul surghiunit de voie în mijlocul naturii, departe de „nimicnicia lumii“. Schimbul de scrisori deschis de „Cezara către Ieronim“ declanșează iubirea și, într-o noapte, în urma unui duel, „nobilul“ Castelmare este rănit grav de Ieronim. Tînărul este nevoit să fugă. La rugămintea Cezarei, acceptă și trece și el în insula bătrînului său unchi și dascăl, care murise între timp.

După moartea tatălui ei, Cezara, scaldîndu-se în mare, întîmplător, ajunge și ea în brațele iubitului. Conflictul nuvelei amintește de numeroasele drame de duzină care s-au scris în epocă, atât în

literatura noastră, cît și în cea universală. Intrigii obișnuite și aproape banale, Eminescu îi inculcă substanța simțirii sale, rămasă unică. Narării obișnuite, prozatorul îi adaugă alte perspective și alte determinante, fără a-i dilata acțiunea.

Povestea iubirii dintre Ieronim și Cezara ne pune la dispoziție vești din traiul monahilor. Tînărul Ieronim desenează pe copertele și pe interioarele cărților bisericești profiluri de femei, popi și cavaleri. Faptele sale profanatoare sînt cunoscute și tolerate de călugărul mai bătrîn, Onufrei, atras și acesta de „pasiunile lumești”. Purtarea bătrînului Onufrei amintește de optimismul robust și dorința de viață a poporului :

„Decît la călugărie,
Mai bine cu mîndra-n vie”,

cum pare să gîndească și el atunci cînd primește banii de la Francesco și pornește în căutarea unui „vin bun”. Atitudinea călugărului Ieronim este mai complexă. În firea lui există „un ciudat amestec de vis și rațiune rece”. El întruchipează caracterele comune ale personajului eminescian : înclinația către vis, ridicarea iubirii la înălțimea purificatoare a abstracțiilor gîndirii și renunțarea la voluptatea instinctelor obișnuite, printr-o ascetizare a trupului, determinată de înnobilarea sufletului prin cunoașterea filosofică a lumii. Pentru Ieronim, iubirea nu poate să însemne „mîncare și reproducere, reproducere și mîncare”. El o asigură pe Cezara că, „dacă te-aș iubi ca pe o stea din cer... da ? Dar dacă sus-

pin, dacă doresc, n-aud eu din toate părțile aceleași suspine ordinare, aceleași lucruri... ordinare“ ?⁵

În urmă, acest tip refractar față de manifestările obișnuite, meditativ și astral, cade, asemenea lui Hyperion, în mrejele unei iubiri puternice, care-i limitează, într-o măsură, libertatea spirituală anterioară : „Nu mai avea acea libertate de vis, care era esența vieții sale și singura fericire a unui caracter mulțumit, fără amor și fără ură“. Opus lui Ieronim este marchizul Castelmare, „o natură comună, consecventă și puternică“, cum îl caracterizează autorul. Castelmare, concret și pămîntean în ambițiile sale, nu renunță la mîna fetei și firea lui revendicativă se dovedește insensibilă în fața respingerii directe pe care i-o adresează Cezara :

„— Contesă, voi face pe părintele dumitale să te silească a fi a mea.

— Cine se îndoiește că poți face aceasta, cine, că ești în stare s-o faci. Tatăl meu îți datorește bani și dumneata vrei fata lui. Nimic mai natural. Vă veți învoi amîndoi asupra prețului, ca doi oameni de onoare ce sînteți. Dar pînă nu-ți sînt femeie, am dreptul de a te ruga să mă scutești... vei avea destul timp să mă chinuiești cînd îți voi fi femeie“⁶.

Din atitudinea și faptele sale, Cezara ne apare ca un personaj cu înfățișare de înger (femeie tipic eminesciană), în sensibilitatea căreia clocotesc tumultuoase doruri pămîntene. În spontaneitatea dragostei sale, însă, nu încapă nimic indecent, nimic



vinovat. Prezența caracterului ei înseamnă, mai curînd, o realitate care întregește, prin contrast, răceala meditativă a lui Ieronim, văpaia sentimentelor ei trebuind să topească gheața filosofică din creierul iubitului. Pe de altă parte, femeia agresivă (în iubire) este reprezentată și pe pereții peșterii în care locuia sihastrul Euthanasius, prezența ei *concretă* (sub această înfățișare) completînd tabloul romantic, în care bărbatul este situat într-un cadru semiobscur, pe „un fond de întuneric și, lumină”⁷, aureolat de neîntrerupta cugetare filosofică. Prin bătrînul Euthanasius — unchiul lui Ieronim — golit de „haina deșărtăciunii” și dispus să ducă o viață de cugetare, în mijlocul naturii, departe de răul civilizației, Eminescu își manifestă propriile sale convingeri asupra organizării statului, asupra relațiilor dintre oameni, asupra revoluțiilor, asupra legilor progresului, asupra iubirii și asupra tipului de femeie iubită. Bătrînul moare, reintrînd în circuitul etern al naturii. Disparația sa se petrece lent, locul morții fiind ales sub curgerea rîului, care-l unește cu iarba și cu florile pămîntului, ca în poezia „Mai am un singur dor” și ca în ideea despre moarte a ciobanului din „Miorița” :

„Simt că măduva mea devine pămînt (îl anunță pe Ieronim — n.n.), că sîngele meu a înghețat și-i fără cuprins, ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea în care trăiesc. Rîul curgînd în veci proaspăt („Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu”), să mă dizolve și să mă unească cu între-

gul naturii. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător ca un bătrîn rege din basme, adormit de sute de ani într-o insulă fermecată”⁸.

Cu privire la ideea despre moarte în opera lui Eminescu, G. Călinescu făcea observația că stingerea în înțeles eminescian înseamnă „o beție de regenerare într-o serie nouă de fenomene și cu voluptatea de compenetrare a regnurilor” (*Opera lui M. Eminescu*, vol. I, pp. 113-114). Acest merit îi poate reveni oricărui muritor după ce a cunoscut natura în toată frumusețea ei sublimă. Respingînd ideea din „Contractul social” al lui J. J. Rousseau, Eminescu se declară adeptul unui stat organizat după modelul albinelor: „Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare”. Statul pentru care pledează Euthanasius nu are la bază ordinea rațională, ci pe aceea ca „așezămînt al naturii”. Este în această întoarcere la primitivitate a lui Eminescu un fel de panteism străbătut de setea purității și de voluptatea naturii. Rupți de toată lumea, în insula lui Euthanasius, Cezara și Ieronim ating absolutul în existență și sublimul în iubire. Ei trăiesc aici cuplul *începutului*, situat în imensitatea feerică a cadrului care amplifică dorința de purificare. Alături de nararea unei idile desfășurată în cadrul cel mai obișnuit romantic, Eminescu a dezbătut în *Cezara* o serie de idealuri practice referitoare la existența umană în general și la organizarea ei în special.

Analistii nuvelei *Sărmanul Dionis* i-au găsit punctul de plecare în mss. intitulat *Umbra mea* — apărut

și acesta, după anul 1932, în mai toate edițiile prozei lui Eminescu. Apropierile care i s-au făcut de povestirea lui Adalbert von Chamisso, de romantismul german reprezentat, sub acest aspect, de Hoffmann și de Novalis, (cu al său *Heinrich von Ofterdingen*), sînt adevărate. Problema omului care își pierde umbra sau evadările în timp și spațiu pe care le realizează Dionis numai pentru a demonstra „relativitatea adevărului“, sînt motive care spun că și realitatea mizeră în care visa Dionis și cei mulți asemeni lui este tot relativă, lumea — viața ei socială — nefiind decît un vis frumos sau urît pe care și-l poate făuri cine și cum dorește. Pornind de la Kant și Schopenhauer, romanticii și-au ancorat imaginația în țesătura unor basme frumoase și numai aparent haotice. Căutînd să se mintă mai întîi pe ei înșiși, în urmă, minciuna lor a căpătat o funcție socială cu un scop bine determinat. Evadarea lui Dionis din mijlocul realității implacabile are forma unui triunghi: din prezent — prin amintire — în trecut, de aici în lună — gîndul că-i dumnezeu — și... prăbușirea. Trucul de care se folosește este metempsihoza. Dionis își abate atenția de la realitate, făcînd interesante speculații asupra Universului, adînci meditații asupra enigmelor vieții, asupra dragostei, asupra morții, în concluzie, personajul trăiește, în fond, o uriașă utopie. Visurile lui „nu numai că nu corespund mersului firesc al evenimentelor, dar o iau razna cu totul într-acolo unde mersul firesc al evenimentelor nu poate să

ajungă niciodată”⁹. Așadar, logica acțiunii din nuvelă nu corespunde cu logica obiectivă, vizionarismul lui Dionis, în final, prăbușindu-se tot în prezent, în ceea ce era implacabil. Toma Nour este și el un fantast, un filosof, un demon, un alchimist, diferența dintre ei însă constă în faptul că ultimul încearcă să schimbe, *prin acțiune*, lumea, pe când cel dintâi își asigură doar sieși, *prin vis, o existență fictivă, utopică*. Dionis răsare din aceeași realitate cu Toma Nour; visurile lui însă merg invers, o mistifică și o depărtează de legile obiective. În aceasta constă și deosebirea dintre cele două aspecte ale romantismului: revoluționar în cazul lui Toma Nour, paseist în situația lui Dionis. Evadarea în fantastic a lui Dionis este, totuși, un protest subiectiv, o aventură limitată de poziția unilaterală a singularului care, coborînd în astrologii, în conveniențe vechi și în alchimii demodate, nu rezolvă decît motivul unei triste înșelăciuni.

Valoarea nuvelei *Sărmanul Dionis* stă în stilul ei. Prin publicarea, în „Convorbiri literare” (1872, decembrie, 1873, ianuarie) a acestei lucrări, Eminescu impune în epica românească a vremii o formulă stilistică nouă care, oprindu-ne doar la atît, materializează un conținut nou, apropiat idealului intelectual al autorului, care a introdus în proza vremii meditația asupra existenței și expunerea artistică a unor sisteme filosofice. După Eminescu, motivul meditației a apărut și în opera altor autori, îmbogățind tematica și înnoind metodele de expri-

mare artistică din epica, oarecum monocordă, pînă la el. Eminescu introduce stilul filosofic în beletristică.

În „Curierul de Iași” din 9 iulie 1876, Eminescu semnează schița *La aniversară* — *Narațiune originală* —, cum singur a subintitulat-o, în care, alături de dragostea melodioasă și plină de farmec dintre Ermil și Elis, plutește o aureolă de cochetărie și malițiozitate, de timiditate și bucurie îndurerată, de complexitate și banal, nelipsind nici nota de umor sugerat de momentul întîlnirii dintre cele două personaje — romantice prin întreaga lor manifestare. El se intitula Cezar. Ea se credea Cleopatra. Lecturile prindeau viață și se rematerializau mai departe în ființa lor, în existența lor. Drumul de la timiditate la îndrăzneală este plin de duioșie și estompat adeseori de maliție, ceea ce caracterizează atît de fin psihologia adolescenței. Momentul „mărturisirilor” este încununat de o gravitate ușor ridicolă, fapt ce amplifică farmecul povestirii, o introducere în *real* și relevă talentul de mare creator al autorului. Schița *La aniversară* este o bijuterie în proza lui Eminescu și marchează un moment în creația sa erotică. De la tăcerea timidă și naivă dintre Ermil și Elis, la motivul tăcerii din : „Căci pe rînd ș-astupă gura, cînd cu gura se adapă”, este un drum lung de experiență și cunoaștere, străbătut cu aceleași delicatețe și de lirica erotică a lui G. Coșbuc. Cadrul natural însă, în care se petrece întîlnirea dintre „Cezar” și „Cleopatra” este plin de candoare

și exteriorizează puritatea sufletească a celor doi îndrăgostiți. În schiță totul se petrece sub albul imaculat al zăpezii.

Geniu pustiu este scrierea în care teoretizările pur filozofice din *Cezara* și *Sărmanul Dionis*, îndeosebi, ocupă un loc de arhitectură intimă în psihologia personajelor, țelul fundamental al vieții lor fiind analiza și interpretarea vieții sociale. Ioan și Toma Nour — caractere excepționale — sînt revoltați împotriva nedreptății sociale, împotriva conducătorilor statului, formulează idei umanitariste: „căci în întunericul nedreptății și al barbariei toate națiunile sînt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism și vulgaritate”¹⁰, dau soluții de îndreptare a lumii: „sfărîmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai veninoși, diplomații, desființați rezbelul și nu chemați certele popoarelor decît înaintea tribunalului popoarelor și atunci cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pămîntul cu razele sale de pace și de bine”¹¹ și găsesc alinarea propriilor lor dureri în lupta pentru triumful binelui comun.

Publicat postum, în anul 1905, de către I. Scurtu, *Geniu pustiu*, așa cum îl cunoaștem astăzi, pare să fie un fragment din marele roman visat de Eminescu între anii 1868-1870 și intitulat *Naturi Catilinare*.

În paginile acestei scrieri, autorul realizează, în cadrul celui mai răscolitor romantism, cîteva caractere puternice menite să impună dreptatea în lume cu mijloacele sacrificiului prometeic și în limitele

demonismului lemmontovian, în care simbolul egalității sociale stă, cum spune Eminescu — „în fapta puținilor oameni“. „O singură frunte unsă cu mirul lui Dumnezeu e în stare să formeze din oceanul cugetărilor omenești o singură volbură gigantică, care să se înalțe din fundul abisului mării pînă sus în nourii gînditori din ceriul luceafărului ce se numește geniu. Arătați-le isma viitorului și se vor speria de el“¹². Toma Nour este un filosof și un profet al viitorului. Rațiunea întregii sale existențe este justificată de două visuri egale ca intensitate : realizarea dreptății sociale în înțeles pașoptist și explicarea unor enigme ale existenței lumii în atingerea filosofiei lui Kant și Schopenhauer — filosofii scriitorilor romantici. Romanul *Geniu pustiu* cuprinde, în toată proza lui Eminescu, cel mai bogat material documentar social și istoric ; este axat pe mai multe planuri, și construit pe bază de contraste și antiteze romantice. Într-o cafenea din București, noaptea, povestitorul îl cunoaște pe Toma Nour — erou tipic eminescian — asemănător cu Dionis prin felul de a-și duce existența, dar deosebit de acesta prin însuflețirile lui revoluționare și prin felul înverșunat și aspru de a critica nedreptatea socială. Romanul vieții lui Toma Nour — lăsat prin jurămînt celui care ne povestește — formează adevăratul subiect al *Geniului pustiu*.

Aflăm din cuprinsul romanului sărăcia în care a crescut Toma, mizeria în care l-a cunoscut pe Ioan, prietenul și colegul său de școală — iubirea

lui Toma pentru Poesis — sora Sofiei — iubita, care moare, a lui Ioan. Dezamăgit, în urma morții iubitei, Ioan ia drumul munților și se face „pribun“ al poporului care lua parte la Revoluția din anul 1848 din Transilvania. Poesis, din cauza mizeriei în care trăia, ia drumul pierzării. Dezamăgit, Toma pleacă în munți, ajungînd la Ioan. Cu aceasta, planul romanului ne mută în evocarea cruzimilor revoluției. După cîteva răzbunări romantice, soldate cu moartea lui Ioan, Toma se reîntoarce la Cluj și intră în posesia scrisorii rămasă după ce Poesis s-a sinucis, demascînd răul social care o îndemnase să-și înșele iubitul. Întreaga desfășurare a evenimentelor se încadrează sensibilității romantice a autorului, astfel încît *Geniu pustiu* unește în cuprinsul său toate caracteristicile romanului romantic; este liric, istoric și sentimental totodată. Străbătută de înalte idei democratice, scrierea iese din coordonatele strîmte ale unei împărțiri didactice obișnuite. Citi-torii ei sînt purtați atît prin atrocitatea mediului urban-burghez, cît și prin idilismul purificator, acel „catarsis“ văzut de romantici în natura *peisajului* rural. Eroii din *Geniu pustiu* (Toma Nour, Ioan și cei conduși de aceștia) sînt pasionați, evazivi și vizionari. Antipodul lor îl formează o serie de personaje tot atît de izbitor adîncite în mocirla răului (amantul Poesisei ș.a.), care după modelul optimist al basmelor populare, sînt zdrobiți, nu fără a-și lăsa însă, după dînșii, urma implacabilă a existenței lor. Romanul *Geniu pustiu* pune cîteva probleme

fundamentale în ce privește concepția lui Eminescu despre ierarhia conducerii statului, despre viața socială, despre problema națională a românilor din Ardeal, concepția despre iubire etc., autorul situându-se împotriva monarhiei, „regii sînt nouri care întunecă ceriul și pămîntul“¹³ ... „nouri nați și veninoși“, miniștrii și diplomații sînt la fel de veninoși, „trăsnetele lor sînt răzbelele care ruină, sacă și ucid popoare întregi“¹⁴. Autorul, asemeni lui Platon, se declară pentru un stat constituțional larg în care conducătorul suprem să fie un geniu, un filosof, un caracter puternic înflăcărat de idei umanitariste. Noțiunea de rege, în opera lui Eminescu, stă adesea lîngă substantivul poezie avînd rolul de a diferenția *vîrfurile* în rîndul creatorilor de frumos. Alecsandri era „rege al poeziei“, Cezarul din poemul *Împărat și proletar* „dezlega“ enigmele împietririi oamenilor în sclavi și împărați. Regele Lear era, de asemenea, filosof. Dacă în fruntea statului stau oameni de acest tip — ideal romantic — răul social se simplifică. Eminescu credea în funcția purificatoare a artei, în influența puternică a romanului realist asupra trezirii conștiințelor sociale ale popoarelor : „Ara-tă-mi omul care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni și acel om va cădea ca o bombă în mijlocul pustiitei noastre inteligențe, va fi un semizeu pentru mine, un mînuitor, poate, pentru țara lui“¹⁵. Un astfel de roman trebuie să fi fost acela anunțat de Eminescu lui Iacob Negruzzi în scrisoarea din 6 februarie 1871. Noțiunea de „cosmopolitism“, la

Eminescu, are două accepții: ploconirea în fața a tot ce vine din afară (de aici disprețul pentru tradițiile naționale și chiar pentru limba proprie), și o altă accepție — admisă de lumea romanului — iubirea pentru valorile spirituale ale altor popoare (de unde iubirea generală pentru orice națiune). El prezintă realist evenimentele petrecute și nu spune niciodată că românii s-au luptat cu *poporul* maghiar. Victimile românilor sînt ofițeri unguri și grofi. Eminescu știa și a declarat cu alte ocazii ¹⁶ că vrajba între națiuni este determinată de clasa „superpusă”, și ea nu pornește de la „națiune” la „națiune” ¹⁷, acestea fiind egale „sub întunericul nedreptății și al barbariei”. Originea răului social este văzută de prozator ca venind de sus în jos. Roman liric și pasional, *Geniu pustiu* are intrări și ieșiri dramatice. Personajele se integrează în acțiunea romanului cunoscuți sub un anumit aspect al caracterului lor și ies altfel. Ioan era la început un mizantrop, ancorat într-un fel de mîndrie demonică, aureolată de superioritatea gîndirii sale metafizice. El nega tot ce-i om: „e infam tot ce e om. Nu cred în această bestie răutăcioasă, care se trage din mai-muțe” ¹⁸. Trezit de tumultul evenimentelor revoluționare, el coboară în *real*, devenind lucid și dîrz. Este „pribun” al răsculaților, pe care-i prețuiește și care, la rîndul lor, îi poartă o mare iubire și un respect deosebit. Devine un patriot ardent și forța uriașă a gîndirii sale se axează, acum, pe un suport activ și dinamic. Toma Nour, inițial, era un *retras*

în constatări de la distanță asupra mobilului curgerii lumii. Simțind adânc dezamăgirea visului de dragoste, zdrobit de mizeria în care trăia Poesis, încercase să se sinucidă. Împiedicat de la aceasta, focurile Revoluției îl transformă într-un luptător înverșunat pentru cauzele românilor din Ardeal, făcându-l răzbunător al visurilor lui Ioan, întrerupte de moartea eroică a acestuia.

Multe replici din *Geniu pustiu* amintesc de succesiunea exactă și rapidă a dialogului scenic. La fel, unele mișcări ale personajelor: „Dar în momentul acela văzui fulgerînd prin ferestra casei împușcături și auzii vaietele celor ce-o-ncongiurase — ușa se sparse cu repeziciune și dinăuntru ieși un june cu capul gol, cu sabia în dinți și mîinile înarmate cu pistoale întinse pe care le slobozi drept în capetele celor ce stăteau în ușă”¹⁹. Este un moment dramatic nu numai *în sine*, ci și realizat cu mijloacele vizuale ale unui dramaturg, tehnică învățată de Eminescu în vremea legăturilor sale cu teatrul și aplicată în multe scrieri în proză și chiar în poezie.

Temperamente vulcanice, tipuri singulare — specifice creației lui Eminescu, Ioan și Toma Nour, prin trăsăturile lor exterioare, îndeplinesc cerințele formidabilului portret romantic. Tipurile create de Eminescu, cu excepția unor caricaturi fizice și morale (Castelmare, amantul Poesis-ei și alți cîțiva, foarte puțini), au trăsături care oglindesc *anume* caractere și se poartă într-un anumit fel — cerut de superioritatea lor intelectuală și de frumusețea

lor fizică. Hyperion, la a doua apariție, în fața Cătălinei, seamănă la chip cu Toma Nour, la prima întâlnire cu frumoasa fată de împărat, avînd ceva din masca lui Ioan :

.
„Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă ;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe
Venea plutind în adevăr
Și palid e la față“²⁰.

(Luceafărul)

În *Înger și demon*, în *Povestea teiului* și în toate poeziile lui Eminescu în care se conturează un chip de bărbat, după acest model este zugrăvit. Trăsăturile demonice sugerează, în arta romanticilor, ieșirea din obișnuit, nesupunerea și revolta. În proza lui Eminescu, Toma Nour seamănă la înfățișare cu Dionis, cu Ieronim din *Cezara*, cu Ioan din *Geniu pustiu*, cu Hyperion din *Luceafărul*, cu *Arald* — din *Strigoii* etc. Toma „era frumos — de o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunții se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru strălucit,

ce cădea pe niște umeri compacti și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau cu un foc negru sub niște mari sprincene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ar fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia — un satan dumnezeiesc, care trezit în ceri a sorbit din lumina cea sfîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a înmuiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repede a înflare a nărilor și vioaia sclipire a ochilor lui semnală o inimă din cele nebune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mîna sa albă cu degete lungi și aristocratice semăna cu toate astea a avea o putere de fier. Toată expresiunea în sine era d-o putere generoasă, deși infernală²¹.

Mijloacele cu care Eminescu pictează mai ales latura morală a eroului său sînt cu totul noi, ele izbesc prin originalitate și prin întrebuintarea unor neașteptate epitete și comparații. Propoziția din citatul de mai sus : „se ridică o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof“ uimește printr-o extraordinară comparație a frunții cu gîndirea, a conținutului cu forma, a concretului cu abstractul. Exemple de acest fel se mai pot da. Descrierea

mișcărilor exterioare ale personajului („repedea înflare a nărilor“, „vioaia sclipire a ochilor“ etc.) adâncește trăsăturile dominante ale unui caracter puternic și sensibil la realitatea înconjurătoare.

Femeia eminesciană, „blondă, foarte blondă, cu părul ca un caier de cînepă, cu fața albă ca laptele și cu părul blond, foarte blond“, ca Elis din schița *La aniversară* și ca Cezara, ca Poesis și ca Sofia, ca Dana — iubita lui Dionis, ca Maria, ca Blanca și ca toate femeile creației lui Eminescu, unește timiditatea și inocența cu agresivitatea în iubire și se opune, temperamental, idealului de bărbat în concepția lui Eminescu. Contrastul de culoare și temperament între bărbatul-demon și femeia-înger, în creația poetului, nu respinge, ci unifică pînă la contopire tipurile, exultînd din acest proces o armonie perfectă, armonia romantică. Deși Eminescu nu l-a publicat în timpul vieții, romanul *Geniu pustiu*, dincolo de unele accente de lirism pătimaș, este o operă sudată și pune în lumină o suită de caractere, care nu ies din cadrul propriu zugrăvirilor eminesciene. Atmosfera narațiunii din *Geniu pustiu* revarsă văpaia unui romantism mobilizator și pune în evidență atitudinea de protest a unui tînăr de 19 ani care a avut îndrăzneala să-și toarne incandescența simțirii într-un roman, chiar dacă la elaborarea unei asemenea opere, în general, se pornește cu o mai mare experiență de viață.

Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* (publicat în „Convorbiri literare“, IV, 1-15 noiembrie, 1970),



este scrierea în care Eminescu transfigurează artistic măreția naturii și supune miraculosul realului, fără a ieși, conceptual, din fabulosul obișnuit creației populare de acest tip. Așa cum l-a prelucrat Eminescu, basmul *Făt-Frumos din lacrimă* se situează, valoric, pe aceeași treaptă cu *Harap Alb* al lui Creangă și cu *Kir-Ianulea* al lui Caragiale. Este o nuvelă fantastică. Poetul își clădește scrierea pe structura basmului popular autohton, pe fondul acestui cadru, impunându-și atât lumea de vis a simțirii sale cât și formele cosmice ale neîntrecutei lui imaginații. *Poveste* și alte câteva culegeri populare în proză, — nepublicate de poet — dar distanțate sensibil de momentul „primului condei“, întăresc ideea intervenției adânci a personalității prozatorului în materialul folcloric brut.

În basmul *Făt-Frumos din lacrimă* natura depășește funcția de simplu cadru, fiind umanizată *total*, ca în proza lui Sadoveanu, de pildă, sau ca în toată poezia lui Eminescu. Umanizarea naturii este proprie și creației populare, în basmul lui Eminescu, însă ea nu are numai o funcție proteică, de a contribui la triumful eroului, ci forța ei uriașă ia parte *activă* la viața intimă a personajelor, distrugînd puterea răului și schimbîndu-și înfățișarea picturală în funcție de evoluția stărilor sufletești ale acelor cu care se unește. O lectură mai atentă a basmului *Făt-Frumos din lacrimă* impune observația că elementul popular din poveste stă numai în motivul ei și în scheletul șablon, comun întregii creații folclo-

rice în proză : (un împărat este trist pentru că nu avea urmaș și pentru că se afla în conflict etern cu un alt împărat. Împărăteasa, în urma unor îndelungate rugăciuni, dobîndește, „din lacrimă“, fericirea de a avea un copil. Copilul se naște, „crește ca-n basme“, își ia ziua bună de la părinți și pleacă să se bată cu dușmanul tatălui său. Devine frate de cruce cu rivalul și merge de răpune pe Mama Pădurii, logodindu-se cu fiica acesteia. În urmă, după îndelungi peripeții, fură pe fiica Genarului dîndu-i-o de soție fratelui său de cruce. Acesta este motivul. Fabulosul popular stă în ajutoarele obișnuite pe care se realizează forța pozitivă : Dumnezeu, Sfîntul Petru, împăratul țințarilor, împăratul racilor, apa vie, apa moartă, o perie, o năframă etc. și, în fine, calul năzdrăvan cu șapte inimi ascunse într-un trup foarte costeliv). Eminescu nu iese, conceptual, din tiparul basmului. Respectînd esența semnificației lui, pe acest fond, realizează, cu mijloacele artistice proprii creației sale, o muzică a duioșiei și a dezlănțuirilor puternice. Momentul plecării lui Făt-Frumos din lacrimă de la casa părintească sugerează un marș victorios — simbol al gloriilor viitoare. Voinic, tînăr și foarte frumos, la sunetul doinelor sale, oameni și natură sînt vrăjiți, deopotrivă, întreaga fire schimbîndu-și înfățișarea obișnuită : „Pe drum horea și doinea, iar buzduganul și-l arunca să spin-tece nourii, de cădea departe tot cale de-o zi. Văile și munții se uimeau auzindu-i cîntecele, apele își ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele-și

tulburau adîncul ca să-și azvîrle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cînta cu dînsul cînd vor șopti văilor și florilor“²².

Fragmentul citat este un poem în proză a cărui idee, dezvoltată într-o armonie interioară specifică, se revarsă *ritmic* în conștiința cititorului. Cercetarea atentă a modului cum se orînduiesc vocalele și consoanele, în cuvinte, propoziții și fraze scoate în evidență mișcarea ondulată sub înfățișarea căreia surprindem ideile basmului. Materialul formal — cuvîntul — nu numai aici, ci în întreaga creație a lui Eminescu, se abstractizează total datorită topirii la temperaturi neobișnuite a emoției în forma ei de concretizare — cuvîntul. Din această cauză este greu de descoperit *Imagini în sine* în opera lui Eminescu. G. Călinescu observa că în opera poetului „nu întîlnim nici un stil, nici o retorică, nici măcar metafore fiindcă *imaginile sînt ideile înseși ale poemului*“²³. (s. n.). Noutatea introdusă de Eminescu în proza noastră stă în unitatea perfectă dintre idee și haina ei exterioară. Acest lucru s-a spus mai ales despre poezia lui. Dacă Alecsandri și Odobescu și-au scris narațiunile într-un ton firesc, obișnuit, exterior și întotdeauna *obiectiv*, proza lui Eminescu iese din tipar prin nota ei de adîncă frămîntare interioară, prin găsirea celor mai potrivite forme care să exprime cele mai *subiective* gânduri și printr-un amestec vibrant de noțiuni dure care armonizează cu altele transparente și ușoare. În

portretul Ilenei — frumoasa de care se îndrăgostește Făt-Frumos — se compară haina ei cu un „nor de raze și umbre“, înfățișarea fetei „părea muiată într-un aer de aur“²⁴. Este o viziune aproape halucinantă. O atmosferă de vis în care suportul material, concret, este sugerat de comparația și metafora eminesciană. Densitatea *aurului* și a *argintului* pune în echilibru abstractul și irealul împrăștiat de nedefinirea aerului și distanțarea norilor. Modalitate obișnuită în creația lui Eminescu. Este unitatea contrastantă dintre vis și realitate. Avînd la bază izvorul meditației profunde, opera lui Eminescu solicită gîndirea celui care o parcurge, determinîndu-l să *vadă*, dar și să *audă* totul. Într-un portret în care Eminescu zugrăvește forța răului, Mama Pădurii „avea ochii ca două nopți tulburi, gura ei ca un hău căscat, dinții șiruri de pietre de mori, în loc de păr avea o pădure și fața ei era zbîrcită ca o stîncă puhavă și scobită de pîraie“²⁵. Aici domină elementul concret hiperbolizat și fantastic. El sugerează nu numai spaima în fața unui monstru, dar și curajul lui Făt-Frumos — eroul care se măsoară cu răul și îl învinge.

Modelul popular pe care îl dezvoltă Eminescu în portretele sale nu indică decît sumar latura morală și cea fizică a forțelor beligerante. În basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, autorul amplifică totul, folosind metafore neobișnuite pentru prezentarea hidoșeniei și a frumuseții, a curajului nemăsurat sau a forței absurd revendicative a răului. Contura-

rea personajelor din basmul lui Eminescu nu sfârșește odată cu actul lecturii, ci ea se dezvoltă în imaginația cititorului, acestea devenind astfel *caractere*. Viabilitatea lor nu se întrerupe undeva în exteriorul nostru, cum se întâmplă îndeobște cu personajele poveștilor. În cazul discutat, ele coboară din supranatural, unele umanizându-se prin ceea ce au ideal în atitudinea lor, iar altele stîrnind repulsie și ură.

Dacă în *Cezara* autorul situa natura undeva în afara „vulgarității umane”, funcția ei purificatoare fiind oarecum pasivă, în *Făt-Frumos din lacrimă* prozatorul o vede aliată deplin cu omul. Aici ea luptă, se manifestă, dovedindu-și încă o dată existența. Poezia naturii, în proza lui Eminescu, depășește cu mult receptivitatea contemporanilor săi la acest aspect al realității: Bolintineanu, Alecsandri, Odobescu și alți contemporani ai poetului, pînă la Sadoveanu, au văzut în natură un simplu cadru, pe care l-au notat doar. La C. Negruzzi și la Creangă, ea apare foarte sumar. Numai autorul *Baltagul* îl urmează pe Eminescu în interpretarea naturii. Poezia pe care natura i-o sugerează lui Eminescu formează un moment vibrant și unic în toată proza românească. Luna, îndeosebi, apare în multe ipostaze în economia basmului *Făt-Frumos din lacrimă*. La început „răsare dintre munți și se oglindește într-un lac mare și limpede ca seninul cerului”, în altă parte „razele ei fug peste adîncele valuri ale

mării“, în alt loc „luna palidă trecea printre nourii suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise tulburi și seci“, apoi „este palidă ca fața unei fete moarte“, „limpede ca o față de aur pe seninul cel adânc al cerului“ etc. Toate aceste *momente* pe care le parcurge luna sînt mereu *altele*, nu dintr-un motiv de variație formală. Astrul își schimbă înfățișarea în funcție de starea sufletească a celui care îl privește : la început este liniștit, apoi razele lunii aleargă, în alt loc devenind palidă sau avînd fața unei moarte etc. Epitetele care o determină sînt aidoma celor ce definesc stările umane. Iată un fragment privind cadrul de vis în care locuiește fiica Genarului : „Cînd se luminează de ziuă, Făt-Frumos vede că șirul munților dă într-o mare verde și întinsă, ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, care treieră aria mării încet și melodios, pînă unde ochiul se pierde în albastrul cerului și în verdele mării. La capătul șirului de munți, drept asupra mării, se oglindea în fundul ei o măreață stîncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care de albă ce era, părea poleită cu argint“. Liniștea ce se revarsă din acest fragment pare că ar veni din sunetul îndepărtat al unui cîntec de orgă. Stare complexă, specific eminesciană, în care invazia epitetelor („senin“, „melodios“, „strălucit“, „verde“, „poleit“, „albastru“ etc.) nu are numai rolul de a diferenția o priveliște de alta, ci, mai ales, pe acela de a uni într-o armonie romantică elementele stridente din realitate. Publicat în

timpul vieții lui Eminescu, basmul *Făt-Frumos din lacrimă* introduce în epica timpului nota fundamentală și specificul cromatic al romantismului. Nici Odobescu, nici Slavici și nici Creangă n-au unicizat prin atîta originalitate prelucrările lor din epica folclorică. Echilibrat — în înțelesul celei mai autentice creații clasice, basmul lui Eminescu a intrat definitiv în conștiința poporului, suferind acel glorios proces de refolclorizare.

*

* *

Între proza artistică și activitatea de ziarist și cronicar dramatic a lui Eminescu există interesante și reale apropieri. Temperament covîrșitor liric, autorul *Luceafărului* intervine pretutindeni cu titanismul personalității sale în ceea ce are el mai caracteristic: fastul confidenței, meditația voalată, declarația vulcanică, finețea analizei, precizia în intuirea unui fapt politic, ori în analiza științifică a unui autor sau a unei opere literare și extraordinara pricepere în a prezenta accesibil diferite sisteme filosofice rigide. Ideile care formează substanța politică a romanului *Geniu pustiu* și care se referă la conducătorii statului, la problema națională și la cosmopolitism, au format obiectul unor dese intervenții ale poetului în coloanele ziarului „Timpul”. Apărător vehement al tradițiilor populare și al specificului național, Eminescu, prin întreaga sa creație, dovedește o cunoaștere nemaiîntîlnită pînă la

el a limbii și culturii române. Locul prozei sale în epica noastră, prin singularitatea ei, echivalează cu locul ocupat de lirica sa în poezie. Prozator talentat și original, prin modul cum privește natura în scrierile sale, creatorul *Luceafărului* se situează în imediata vecinătate a lui Sadoveanu; prin tematică și realizare artistică este deschizător de drumuri. Reprezentând un moment important în evoluția romantismului românesc, proza artistică a lui Eminescu lasă în urmă încercările nebuloase ale lui Bolintineanu, depășește strigătul monocord al lui Eliade Rădulescu și se deosebește prin întreaga ei arhitectură de proza lui Costache și Iacob Negruzzi, a lui Odobescu și Alecsandri și chiar a celui mai mare dintre ei — Ion Creangă.

Note:

- 1 N. Iorga, *Un roman de Eminescu*, în „Semănătorul“, an III, nr. 2, 11 ianuarie, 1904. (După Eugen Simion, prefață la vol. *Eminescu. Proza literară*, 1964, ed. îngrijită de Flora Șuteu, pref. Eugen Simion, p. XXIII).
- 2 *Critice*, vol. X, ed. „Ancora“, 1928.
- 3 În anul 1977, a apărut: M. Eminescu, *Opere*, VII, *Proza literară*, volum coordonat de Petru Creția, studiu introductiv de Perpessicius.
- 4 G. Ibrăileanu susține că „Eminescu n-a vrut să scrie nici un roman...” etc.
- 5 Eminescu, *Proza literară* (1905), ed. îngrijită de I. Scurtu, p. 86.
- 6 Eminescu, *Proza literară* (1964), p. 99.
- 7 *Idem*, p. 91.
- 8 *Ibidem*, p. 99.
- 9 G. Macovescu, *Introducere în știința literaturii*, p. 168.
- 10 Eminescu, *Proza literară* (1906), p. 113.
- 11 *Idem*, p. 114.

- 12 *Ibidem*, p. 112.
- 13 *Ibidem*, p. 113.
- 14 *Ibidem*, p. 114.
- 15 *Ibidem*, p. 111-112.
- 16 M. Eminescu, *Proza politică*.
- 17 Prin „națiune“, Eminescu, ca și pașoptiștii, înțelegea poporul.
- 18 Eminescu, *Proza literară* (1964), p. 155.
- 19 *Ibidem*, p. 157.
- 20 Eminescu, *Poezii* (1958), p. 130.
- 21 Eminescu, *Proza literară* (1964), p. 107-108.
- 22 *Ibidem*, p. 4.
- 23 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent* (1941), p. 416.
- 24 M. Eminescu, *Proza literară* (1964), p. 7.
- 25 *Ibidem*, p. 6-7.

ÎNTRE AGRESIV ȘI DECENT

Dincolo de accepțiile curente, școală, metodă de creație, romantismul este o stare, o atitudine care, ținând de temperament, de structura intimă a persoanei, își are rădăcinile în primele atingeri ale copilăriei cu lumea înconjurătoare. Atitudinea romantică față de viață este determinată și de raporturile incipiente care se stabilesc între individ și realitatea obiectivă. Existența copilului deci, și mai târziu a adolescentului, impune calea, mai mult sau mai puțin definitivă, prin care viitorul cetățean comunică, în relațiile sale, cu societatea. Vasile Alecsandri a fost un copil fericit, a cărui adolescență a coincis cu adolescența întregii națiuni și care, de tânăr, a luat parte directă la mișcările care au dus la împlinirea poporului român ca națiune — prilej deopotrivă de favorabil romantismului impus în acest caz de împrejurările istorice.

Luată în totalitatea ei, opera poetului de la Mircești este expresia fundamentală a acestor frământări. Cîteva titluri doar (*Dridri*, *Mărgărita* și *îndeosebi*, *Buchetiera de la Florența*) ocupă în proza sa un loc aparte, ținînd mai mult de stările particulare ale autorului care-l citise pe Lamartine și cunoscuse bine Parisul, Roma, Neapole, Florența etc.

După modelul *Grazziellei* lui Lamartine, scriitorul român publică în anul 1840, în *Dacia literară*, nuvela romantică intitulată *Buchetiera de la Florența*. Scriere de tinerețe (autorul avea 19 ani), această nuvelă este numai un ecou exterior al modelului dat de scriitorul francez. Alecsandri imprimă schemei dinainte cunoscută aspirațiile sale și, la modul „obiectiv“, se face martorul iubirii pasionale dintre prietenul său V... și frumoasa actriță Cecilia.

V... era pictor de mare talent, Cecilia — cîntăreață excepțională. Tînărul își întâlnește iubirea (interesant) în sala unui teatru unde, ca spectator, o vede și o aude pe Cecilia cîntînd în *Casta Diva*. Se îndrăgostește subit și iremediabil, devenind un nelipsit ascultător al concertelor în care apărea tînăra actriță. În timpul său liber îi pictează portretul din memorie și-l expune, drept icoana sfintei Cecilia (reușită coincidență!), într-o „capelă laterală“.

Motivul țesăturii romantice este găsit. Conflictul respectă aceleași coordonate: un unchi bogat, „senior Barbarissimo“ (numele sugerează caracterul), tutelarul Ceciliei, se opune dragostei înflăcărata dintre cei doi. Bătrînul însuși pretinde mîna tinerei. Rival tenebros și laș, Barbarissimo încearcă să-l ucidă pe V..., dar eșuează și tînărul, rănit mortal, primește înfîile îngrijiri de la însăși iubita sa. (Situatie tipic romantică, folosită de majoritatea poezilor care au scris și proză: Pușkin, Lermontov și alții). Urmează dispariția Ceciliei (zvonul că a murit),

prilej de adîncă nenorocire pentru V..., pînă cînd, travestită în vînzătoare de flori, Cecilia își poate anunța iubitul că trăiește și că dorește să-l vadă. Întîlnirea ultimă dintre cei doi rivali — ocazionată de apariția tinerei — lasă într-o situație enigmatică viața lui V..., pînă cînd, prin mijlocirea povestitorului aflăm că senior Barbarissimo a fost înlăturat din calea fericirii celor doi îndrăgostiți care, din noaptea aceea de coșmar trăiesc într-o nesfîrșită călătorie de nuntă.

Nuvelă tipic romantică, *Buchetiera de la Florența* abundă în situații excepționale care cer personaje pe măsura lor și impun rezolvări ieșite din comun, datorită faptului că se conduc după simțul justiției, exprimat prin victoria binelui asupra răului. Temperamente vulcanice, figuri singulare specifice construcțiilor romantice, personajele de tipul lui V..., atît prin trăsăturile lor morale (pasionați, curajoși, devotați — în general — oameni dintr-o bucată) cît și prin înfățișarea lor fizică (demonici, cu părul negru, lung și fața palidă), îndeplinesc cerințele formidabilului portret romantic. Ei sînt conturați după un singur model și se fac prezenți în toate literaturile veacului al XIX-lea.

Cel mai mare dintre poeții noștri și unul dintre cei mai de seamă romantici ai lumii, Eminescu, a creat o galerie întregă de asemenea personaje (Hyperion, Dionis, Toma Nour, Ioan), care au multe trăsături comune cu: Dubrovski, Peciorin, Demonul, Don Carlos, Prometeu, Cain etc. Latura comună a

acestor caractere este idealul de cinste și demnitate umană, în virtutea căruia ei își pun în joc întreaga lor existență. Universalitatea lor este, în primul rând, rezultatul unei poziții umane care se impune pe plan mondial și nu influența de tip cotidian pe care un autor cu renume ar fi avut-o asupra celorlalți scriitori. Cu alte cuvinte, sursa dinții a demonismului romantic are un caracter intern și ține de specificitatea fiecărei țări și de potențele artistice ale fiecărui creator. Odată conturați, acești vizionari se întâlnesc numai în idee, iar autorii lor au comun doar obiectul asupra căruia au insistat. Din acest punct de vedere, discuțiile care s-au purtat în legătură cu proza lui Eminescu, raportînd-o scrierilor fantastice ale lui Hoffmann, ori aromelor lui Novalis, se susțin numai în parte. O lectură atentă a nuvelei *Cezara* apărută în „Curierul de Iași“ din 6, 11, 13, 15 și 18 august 1876, duce la concluzia că autorul *Luceafărului* asimilase profund creația lui Alecsandri și, din proza acestuia, *Buchetiera de la Florența* ar fi rămas mai multă vreme în gândurile marelui creator.

Confruntarea momentelor importante ale celor două nuvele (*Cezara* lui Eminescu și *Buchetiera...* lui Alecsandri) sprijină ideea unei apropieri referitoare, nu atît la atmosfera comună a celor două scrieri, cît, mai ales, la aspectul fizic al eroilor și la cadrul în care se mișcă aceștia.

Dragostea dintre Cezara și Ieronim urmează să fie împiedicată de intervenția monstruosului Castelmare (nume sunător și explicativ ca și în cazul lui

signor Barbarissimo), pretendent la mîna tinerei pentru motivul de a fi dat bani tatălui ei — un nobil decăzut. Întîlnirea dintre Ieronim și rivalul său sfîrșește trist pentru acesta din urmă, dar și tînărul călugăr este nevoit să se retragă într-o insulă liniștită, ferit de pedeapsa ce i s-ar fi aplicat. Nu peste multă vreme Cezara, scăldîndu-se, ajunge și ea, întîmplător, în brațele iubitului său.

Aceasta este schema în jurul căreia Eminescu, în cuprinsul povestirii, interpune alte planuri privitoare la viața socială în stat, la problema progresului și a morții care, în înțeles eminescian, înseamnă re-integrarea omului în circuitul general al naturii. Implicațiile paralele ale nuvelei lui Eminescu nu interesează aici. Ne oprim la modul în care cei doi autori și-au văzut personajele. V... este astfel surprin de Alecsandri: „Fața sa lungăreață și albă, ochii săi negri, mari și înfocați, părul său lung, ce-i pica în plete netede pe umeri, și în sfîrșit fizionomia, aerul său de artist, toate îmi erau cunoscute; socoteam că văd umbra prietenului meu”¹. Aceeași înfățișare, sub pana lui Eminescu, prin cîteva amănunte de detaliu, întregește latura morală, fermitatea și superioritatea intelectuală a unui asemenea personaj: „O frunte naltă și egal de largă, asupra căreia părul formează un cadru luciu și negru stă așezată deasupra unor ochi adînciți în boltele lor și deasupra nasului fin. O gură cu buze subțiri, o bărbie rotunjită, ochii mulțamiți, cum am zice, de ei înșiși privesc c-un fel de conștiință de sine, care

ar pute deveni cutezare — expresia lor e un ciudat amestec de vis și rațiune rece”². La ambii scriitori, trăsăturile fizice impun tăria unei forțe interioare deosebite. Prin expresia „aerului său de artist”, Alecsandri sugerează aceeași imagine înțeleasă de Eminescu prin formula acelui „ciudat amestec de vis și rațiune rece”. O singură deosebire pare a fi între aceste două personaje și aceasta se relevă din atitudinea lor strict subiectivă : V... se află la începutul intrării sale în spațiul incandescent al iubirii, pe cînd Ieronim este surprins după o îndelungată observație a fenomenului și se pare, după oarecare experiență, care i-a dozat o puternică umbră de răceală și scepticism. De aici și rezerva lui meditativă, lipsită total de agresivitate în fața Cezarei. În situațiile eminesciene, cîmpul de atac le rămîne femeilor. Ele ard, sînt îndrăznețe și curajul lor se armonizează perfect cu liniștea filozofică a bărbaților. Așadar, V..., sub acest aspect, este un Ieronim în primă ipostază. Înflăcărat și spontan, sincer pînă la naivitate, personajul lui Alecsandri îmbracă haina adolescentului neavizat încă în raporturile sale cu realitatea. O situație asemănătoare întîlnim în relațiile dintre Cecilia și Cezara.

Eroina lui Alecsandri era „de o frumusețe îngerească, care zîmbind cu o grație deosebită, ne prezenta bucheta de flori. Un nour de melancolie flutura pe fața sa palidă și arăta că inima ei e zdrobită de vreo durere secretă ; părul său negru și luciu ieșea în bucle unduioase de sub o capelă de paie

subțire și se împrăștia împregiurul gâtului său alb ca crinul, ochii săi mari și negri înota într-un foc limpede și misterios prin care se zărea o înduioșare nemărginită. În sfârșit toate în ea era făcute pentru plăcere... gura ei legăna un zîmbet melancolic, talia sa zveltă și delicată, mâinile sale mai fragile decît florile ce ținea... toate avea o atragere ascunsă, care îți aparindea închipuirea“³.

Părul Cezarei era „blond pare-o brumă aurită, gura dulce cu buza dedesupt puțin mai plină părea că cere sărutări, nasul fin și bărbia rotundă și dulce ca la femeile din Giacomo Palma. Fața ei era de-o albeață chilimbarie, întunecată numai de-o viorie umbră, transpirațiunea aceluia fin sistem venos, ce concentrează idealele artei în boltită frunte și-n acei ochi de-un albastru-întuneric, care sclipesc în umbra genelor lungi și devin prin asta mai dulci, mai întunecoși, mai demonici“⁴. În primul caz, Alecsandri pictează femeia eternă dar și obișnuită. Frumoasă, plină de gingășie și delicatețe, Cecilia, în ciuda tuturor calităților ei, nu putea ieși dintr-o anumită regulă a unui destin admis, încorsetat de normele buneicuviențe. Supusă unor legi imuabile, ea primește iubirea lui V... ca pe o răsplată a așteptării ei candidă și pure. Ieșirile Ceciliei, deși aprinse, păstrează în manifestarea lor un aer de decență și feminitate suavă. Această stare este echilibrată de erupția clocotitoare a bărbatului, a cărui dăruire definitivă pare șarjată și teatrală.

Femeia conturată de Eminescu este interpretată integral și urmărită în cele mai intime atitudini ale capacității sale de seducție. Ea începe acolo unde sfârșeste femeia creată de Alecsandri. Cezara încearcă să spargă conformismul și abrutizarea legilor burgheze. În dragostea ei — îmbinare unică de naivitate și cunoștință de sine — ea se manifestă în primul rînd ca o revoltată. Tăria morală a caracterului ei, simțul libertății și al demnității pe care-l posedă la maximum o înscriu pe Cezara în tipologia femeii intelectuale. Toate acestea însă nu-i umbresc cu nimic gingășia și feminitatea; tenta ușoară de șiretenie copilăroasă, o serie întreagă de naivități împlinesc în eroina lui Eminescu toate cerințele unui caracter.

Durata în timp dintre Cecilia și Cezara impune o evoluție și are semnificația trecerii de la resemnarea candidă la revolta de unul singur soluționată prin retragerea Cezarei și a lui Ieronim din cadrul relațiilor omenești. Signor Barbarissimo și Castelmare sînt caractere egale, definite unilateral și conturate prin înseși faptele lor. Existența lor în cuprinsul nuvelor este fantomatică și reprezintă o forță negativă, înlăturată, învinsă. Celelalte personaje ale ambelor nuvele duc o existență obișnuită, cotidiană; caracterele lor nu depășesc limita comună, iar prezența lor în acțiune este cerută de manifestările eroilor centrali. Altfel spus, aceste personaje sînt lăaturalnice, fără o personalitate distinctă și lipsită de independență individuală. Re-

tragerea romanticilor a avut loc întotdeauna în sînul naturii. Sub acest aspect, deosebirea dintre Alecsandri și Eminescu nu stă în căutarea cadrului propriu-zis (acesta prin el însuși nu poate fi decît același), ci ea trebuie găsită în interpretarea aceluia cadru ; în atitudinea eroului care se refugiază între frumusețile naturii. Alecsandri a privit natura din afară, ca pe un loc de încîntare și împăcare a omului cu unele situații neplăcute. Eminescu a umanizat-o. Între peisajul eminescian și natură există o fuziune intimă, bazată pe puritatea peisajului și pe idealul înălțător al omului.

Note :

- 1 Alecsandri, *Călătorie în Africa*, p. 55 (B.P.T.).
- 2 Eminescu, *Proza literară*, p. 77.
- 3 Alecsandri, *Călătorie în Africa*, p. 58 (B.P.T.).
- 4 Eminescu, *Proză literară*, p. 77.

IPOSTAZE ALE SPIRITULUI EMINESCIAN

Eminescu percepe lumea reală ca pe o *taină a vieții*, a cărei treaptată descoperire și *cunoaștere* dezvăluie, deopotrivă, binele și răul. De pe această poziție este privit destinul creator al omului, implicat, în accepția poetului, *cunoașterii finale* — câștigată cu prețul morții. Entitatea fără trup care, după moarte începe o lungă călătorie, nu este pentru gânditor o simplă ipoteză sau impulsul vreunei lecturi din afară, ci un adevăr apărut *din lăuntru*, ca răspuns întrebărilor: „Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regizor, a cărui existență n-o putem explica? Nu cumva sîntem asemenea acelor figuranți, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, înconjoară fundalul și reapar iarăși?” (*Sărmanul Dionis*). Lipsa certitudinii imediate conduce la acceptarea condiției unor vieți *anterioare*, a căror existență posibilă este totodată consecința nemijlocită a sentimentului că în ființa omului, pe lângă partea vizibilă și trecătoare, dăinuie una invizibilă și eternă, pe care, pentru a-i sublinia aspectul imaterial, poetul o numește „umbră”. Acest alter-ego ascuns are menirea de a întreține dorința de bine și de biruință a insului încorsetat de absurdul dispariției. El se adresează șoptit celor „aleși”, care

au izbutit să facă în ei atîta liniște cîtă e nevoie pentru ca glasul din adîncuri să fie auzit : „Tu știi, cugetă umbra și el îi auzea cugetările, știi bine că sufletul tău din începutul lumii și pînă acum a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri, din care azi n-a mai rămas decît praf“ (*Ibidem*). Cînd acest glas se face suficient de distinct, cînd nu mai poate fi nici un fel de îndoială asupra realității lui, confuzia din jur se destramă sub năvala orbitoare a luminii : „Sufletul tău, fără ca azi să și-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru, care făcea ca stelele să se mute din loc în loc cu adîncul grai și socoteala combinată a cifrelor lui. Acea carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele științei lui, stă deschisă înaintea ta“ (*Ibidem*). În clipele cît durează aceste revelații ia naștere ceea ce poetul numește „nostalgie inversă“, adică imperativul inefabil care dă omului sentimentul că — *esențial* —, el nu este *numai* al timpului și locului unde-a venit pe lume, ci și al altor timpuri și locuri, depozitate amorf în ființa sa. Începe, deci, căutarea și descoperirea straturilor ancestrale ale *trecutului* — veșnicie subiectivă — pe ecranul căreia se pot desluși efigiile „acelor corpuri“ prin care sufletul va fi făcut „Lunga (lui) călătorie“. Sărmanul Dionis este convins că numai aducerea în conștiință a îndepărtatelor lui avataruri îi poate deschide drumul spre adevărul propriei lui ființe și că numai identificarea eurilor pe care le intuiește în propriul destin îi poate prilejui reala cunoaștere de sine. Hipersensibilitatea

acestui personaj, traumatizat de experiențele chinuitoare ale vieții, este salvată de descoperirea că nu există neant și că ființa sa spirituală are o destinație precisă, aceea de a migra din eu în eu, revenind iarăși și iarăși :

„La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită — un veșnic Ahasver —
Ce cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară...”

(*Nirvana*)

Șansa lui Dionis de a fi întâlnit pe maestrul său spiritual — înțeleptul Ruben — constituie motivul revelator prin care ucenicul află că posibilitatea reîncarnării nu este pentru nefericirea omului, ci, dimpotrivă, spre gloria lui : grație acestei posibilități ei pot vorbi despre măreția ființei umane, care se dovedește a fi depozitara unor realități nebănuite, deși intuite. Dionis trăiește atunci ipostaza exaltantă în care îl introduce Ruben : „Bine zici, maestre Ruben, că egiptenii aveau pe deplin dreptate cu metempsichoza lor. Bine zici, cum că în sufletul nostru este timpul și spațiul cel nemărginit și nu ne lipsește decât varga magică, de a ne transpune în oricare punct al lor vom voi”.

Așadar, descoperirea că, genetic, omul este integrat cosmosului, face să dispară îndoielile terestre ale lui Dionis, locul lor luându-l limpezirea solară a forței pe care i-o rezervă conștiința de sine, virtutea de a stăpîni și manevra tainele veșniciei. *Creația și iubirea* sînt argumentele dintîi prin care Eminescu

înțelege că ne putem opune rostogolirii nimicitoare a timpului. *Cunoașterea* este un alt motiv care dă robustețe spiritului, întărindu-l pentru a respinge funesta tentație a absurdului și a-i dovedi inconsistența :

„O, eu nu cer norocul, dar cer să mă învăț
Ca viața-mi preț să aibă și moartea s-aibă preț,
Să nu zic despre mine, ce omului s-a zis :
Că-i visul unei umbre și umbra unui vis“

(*O, stingă-se a vieții...*)

Norocul și fericirea de-o clipă sînt himere pe care poetul le respinge în favoarea unui țel limpede care să-i unifice forțele și să-i dea direcție în viață. Dacă, de la început, existența nu are o finalitate precisă, care să se fi cristalizat în conștiința unei misiuni, totul este anihilat de inutilitate :

„Zădarnică, pustie și fără înțeles
Viața-mi nu se leagă de-un rău sau de-un eres“.

Este atît de imperios necesară definirea propriului său rol în cadrul complexului social existent, încît, la un moment dat, poetul pare să sacrifice totul neîncrederii universale ori neputinței :

„Căci ce-i la urma urmei minciună, adevăr ?...
țin numai la ceva... oricît ar fi de mic...
Dar nu țin la nimica, căci nu mai cred nimic“.

(*Ibidem*)

Această izbucnire agnostică însă trebuie interpretată. „Minciuna mare“, în accepția lui Eminescu, e un fel de a numi idealul, iar prin acel „nu mai

cred nimic“, abordat în legătură cu deosebirea dintre minciună și adevăr, trebuie să înțelegem refuzul gânditorului de a mai admite platitudini și abstracțiuni prezentate drept altceva decât sînt ele în realitate. Instinctul său de mare artist și cugetător îi spunea că dacă ideea nu arde, determinînd în jur adevărate explozii, cu toată înfățișarea ei corectă, nu poate intra în constelația perenității. Este atributul unic și cel mai de preț al creatorului, așa cum îl vede Eminescu. Proza cotidiană, cu toate amenințările ei disperante, nu reușește să stingă dorința după ceva „mare“ a *spiritului creator*, astfel încît, pentru marele poet român, idealul perfecției în artă devine o căutare obsesivă :

„Totuși el în pieptul lui
O dorință are-adîncă,
Neștiută decît lui,
Dorul după ce-i mai mare (n.n.)
'N-astă lume trecătoare,
După ce-i desăvîrșit
Și tot sufletul îl doare
După cum a fost menit“.

(*Miron și frumoasa fără corp*)

Scopul desăvîrșirii trebuie să fie imperativul absolut al oricărui spirit creator, acesta singur dînd înțeles vieții („Aș vrea a mea viață să aib'un înțeles“). Împlinirea unei astfel de opțiuni însă este grea. Asupra zbuciumatelor întrebări ale lui Dionis, pînă și salvatoarea *umbră* păstrează o tăcere de sfinx. Aceasta pentru că rostul omului pe pămînt constă tocmai în *căutarea* acestui rost, în găsirea a ceea

ce Eminescu numește „firul de aur al scopului“, adică voința de a căuta. Pentru că pașii independenți ai individului prin viață depind nu atât de limpezirea mecanismului ce-l propulsează, ci de forța omului de a nu înceta să caute, de a nu dezarma, dispera și abandona în fața neprevăzutului. Iată resortul intim și reversul sigur al *numai* aparentelor renunțări eminesciene. Ajungerea scopului vine doar ca o răsplată acordată tenacității, atunci când destinul consideră că prețul suferinței insului care-a plătit tentația căutării este cel ce se cuvine. „Viața, scrie poetul, e o cifră ne-nțeleasă“, de aceea omul își onorează condiția numai în măsura în care încearcă să-i afle „necunoscutele“, altfel, cum tot Eminescu spune, individul comun este respins de premisa faustică : „În zadar cătăm răspunsul la-n-trebarea ce ne-am pus“. (*La moartea lui Neamțu*). Ipostazele din care ni se arată astăzi spiritul eminescian sînt aureolate de energiile necesare dramaticelor lui căutări, așezîndu-l pe creatorul lui Hyperion între marii cugetători ai lumii.

CONTEMPLAREA TRECUTULUI

Contemplarea trecutului la Eminescu poate fi asemuită unui zbor de vultur, ale cărui grandioase rotiri se desfășoară în cercuri concentrice. Zborul de încercare a forțelor străbate fulgerător istoria și destinele poporului român, urmărind înfățișarea dramatică a ființei noastre naționale. Această dintii rotire începe cu un tineresc și idealist entuziasm născut din atașamentul sincer al poetului față de țara în care i-a fost hărăzit să se nască („Dar nu-s culori destule în lume să-nveșmînte / A munților carpatici sublime idealuri. / Ce-noată-n a lui suflet, cum 'noată-n mare valuri“ — *Opere alese*, II, E.P.L., București, 1964, ediție îngrijită și prefăcută de Perpessicius), precum și din viețuirea clipelor de glorie ale trecutului, în care Eminescu a văzut expresia exemplară a marilor potențe ale sufletului românesc.

Într-un alt cerc al spiralei, mai amplu prin ciclurile seculare ale existenței, gînditorul se situează dincolo de timp, în împărăția eternității, adică acolo unde are loc cristalizarea marilor evoluții și de unde începe adevărata făurire a istoriei noastre. Poemul *Memento mori*, în versurile căruia poetul imaginează istoria nescrisă a geto-dacilor, considerîndu-i nu numai întemeietori de stat și, deci, de-o vîrstă cu pro-

pria-ne istorie, ci și creatori ai mitului românesc, rezumă ideile lui Eminescu despre *cum* trebuie cercetată istoria, prin ea fiind posibilă legătura trecutului cu viitorul unei națiuni. Fluviul Dunărea („Colo Dunărea bătrână, liberă-ndrăzneată, mare, / C-un murmur rostogolește a ei valuri gânditoare“) apără partea sudică a statului dac și se revoltă, odată cu viteazul rege Decebal, când Apolodor din Damasc zidește pod trainic peste valurile ei, facilitând trecerea legiunilor romane pe bogatul pământ al dacilor : „Dar pe-arcade negre-nalte, ce molatec se-nmormîntă / În a Dunării lungi valuri ce vuiesc și se frămîntă, / Trece-un pod, un gând de piatră ridicat din arc în arc, / Valurile-nfuriate ridic frunțile răstite / Și izbesc cu repejune arcurile neclintite / Și picioarele le scaldă la stîncosul lor monarc“ (*Ibid.*). Carpații și tot „rîul, ramul“ privesc, de asemena, cu ură năvala dușmanului, „presimțind nimicirea țării“ (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Ed. Minerva, București, 1976, p. 45), în vreme ce Decebal și luptătorii săi își așteaptă moartea în mijlocul Sarmisegetuzei aprinse : „Și-n cetatea cea zidită din a stîncei coaste sure / Ce se vede-un vis de piatră ridicat dintr-o pădure — / Decebal și-adună capii în castelul lui domnesc / Și se pun la masa morții... C-o privire cruntă, bravă, / Toarnă-n țestele de dușman vin și peste el otravă / Au dat foc cetății mîndre și din crane ei ciocnesc“ (*Memento mori*). În cartea sa, intitulată *Eminescu* (Ed. Minerva, 1972), Eugen Todoran analizează în

detaliu modul cum se constituie mitul românesc prin personificarea Dacei în zîna Dochia, care, urmărită de împăratul Traian, încremenește la vederea acestuia, deși „în alte poezii cu aceeași temă mitică (*Povestea Dochiei și ursitoarele*), mai potrivite cu ideea nașterii poporului român, dragostea dintre Dochia și Traian nu apare ca o răpire, după afirmația exgetului, ci este închipuită ca o iubire dintre o frumoasă fată de împărat“ (p. 219) și un voinic viteaz, venit dintr-o împărăție situată în apus.

Iată însă și o altă față a căutărilor eminesciene și a proiecțiilor pe care poetul le îndreaptă asupra genezei noastre. Urmărindu-și avatarii eului său, între altele, se descoperă întrupat într-un tînăr nobil dac din suita regelui Decebal. Tînărul are un suflet pasionat și nefericit prin pierderea tragică a libertății poporului său în fața cuceritorilor romani: „Și ochiul tău adînc e / Și-n adîncime tristu-i“ (*Sarmis*) îi spune fata pe care o iubește, nefericirea lui fiind provocată și de moartea puternicului Decebal. Tristețea tînărului se exprimă prin adîncă lui ferveare față de lumea divină, implorînd zeul să-l elibereze cît mai grabnic din condiția de pămîntean, care i-a devenit insuportabilă: „Și tot pe lîng-acestea cerșesc înc-un adaos: / Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos... / Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă / Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă“ (*Rugăciunea unui dac*). Criza lui spirituală este cauzată de pierderea temeliei dacice, în alcătuirea căreia se cuprindeau attributele de forță, liniște și

solemnitate. Ființa sa însingurată este mai friabilă și mai puțin rezistentă. Capabil de eroism total, sufletește, acest tânăr dac nu este totuși un adevărat erou, el negăsind înlăuntrul lui forța de a rezista stihilor romane, pentru a căror înfrângere are nevoie de o armă mai subtilă decât cele ce-i sînt familiare. Zguduitoarea experiență de a fi fost martor al tragediei dacice îi amplifică restriștea sufletească, el fiind unul dintre participanții la teribilul dezno-dămînt al poporului său : „...Decebal (palid ca murul vărut în nopți cu lună) / Se arată în fereastră și-și întinde alba mîină / Moartă din Hlamida neagră ce-l acoperă pe el“. El vorbește și profetic glasul secolii pătrunde : „— Vai vouă romani puternici ! — Umbră, pulbere și spuză / Din mărirea-vă s-alege / Limba va muri pe buză, / Vremi veni-vor cînd nepoții n-or pricepe pe părinți — / Cît de naltă vi-i mărirea tot așa de-adînc' căderea. / Pic cu pic secînd paharul cu a degradărei fiere, / Îmbăta-se-vor nebunii — dispera-vor cei cuminți“. (*Memento mori*)

Imprecația viteazului rege răzbate din adîncurile ei atavice asemenea unui strigăt deșteptător, amplificînd pînă la halucinație amintirile tînărului războinic. Nu rareori se arată vizionarismului eminescian grandioasa și înfricoșătoarea figură a marelui rege, surprins în momentul de culminație tragică, a istoriei unui popor. În poezia *Odin și poetul*, de pildă, Eminescu, oaspete obișnuit, dealtfel, al eroilor noștri legendari — locuitori, acum, în suprasensibil,

participă la o întâlnire în jurul unei mese la care stau forme de lumină (eroii), a cărei contemplare naște în oaspete un sentiment de milă pentru „lumea de pitici ce viermuiește astăzi pe țărîna ce-au locuit-o acei fii de zei : Dar urmașii acelor romani ? / — Ce să vorbesc de ei (răspunde poetul) Toți oamenii / Pigmei sînt azi pe vechiul glob... dar ei / Între pigmeii toți sînt cei mai mici, / Mai slabi, mai fără suflet, mai mișei“. Acest rechizitoriu pe care poetul îl face stărilor contemporane lui este adresat îndeosebi celor care din descendenți ai Romei au devenit „romunculi“, iar exagerările lui trebuie înțelese nu atît ca atitudine personală, ci mai ales ca satisfacție a unei răzbunări tîrzii a dacului tînăr de odinioară, care vede împlinit peste veacuri blestemul aruncat de marele și nefericitul său rege asupra cotropitorilor romani. Dar oricîtă ură ar fi văzut Eminescu în atitudinea dacilor față de romani, *nașterea mitului românesc* are la bază simbioza acestor două popoare, care, urîndu-se, s-au topit în flăcările unei mari și veșnice iubiri.

CUNOAȘTERE EMINESCIANA

După ce pătrunde în negurile trecutului istoric, întîrziind în mitologie și ridicîndu-se apoi către stratul cosmic al ființei umane, Eminescu se consideră pregătit să înlătore cortina ce acoperă propria lui existență. Această călătorie *în sine* îi dezvăluie poetului elementele din care este alcătuită geologia sa ființială. Rînd pe rînd îi ies acum în cale alter-ego-uri pe care le intuia ca fiind dintotdeauna în el, apariția lor pe ecranul memoriei îngăduindu-i să-și releve adevărata-i identitate spirituală.

Imperativul unei astfel de călătorii caută să răspundă întrebării mai vechi („cîți oameni sînt într-un singur om ?“), dar mai ales să certifice răspunsul pe care și-l dăduse, „apriori“, în nuvela *Sărmanul Dionis* : „În om e un șir nesfîrșit de oameni“. Măștile *eu-lui* — ca entitate hărăzită avatariilor reîncarnării —, în concepția lui Eminescu, trăiesc în subteranele sufletului, așteptînd clipa *înfățișării*. Marele gînditor credea că urmelor lăsate în ființa noastră de întrupările anterioare le corespunde, simetric virtualitatea întrupărilor ce vor veni. Iată, deci, perspectiva din care cărturarul filosof — Ruben — îi vorbește Sărmanului Dionis : „Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sim-

bure de ghindă și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordine de lucruri, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii epigteni și asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea *în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui* (s. n.) (*Idem*)

Presupunerea că un șir de existențe „ar fi ascuns” în adîncurile ființei individului apare la Eminescu și din revolta pe care omul de geniu o simte în fața adevărului necruțător de a fi sortit unei singure existențe pămîntești. Metafora găsită îi dă poetului un sentiment de plenitudine existențială, exacerbată de conștiința „celorlalți” prezenți în el, descoperirea cărora îl pune în contact cu zonele abisale, și tocmai de aceea pure, ale propriei lui ființe. Ipostaza de *acum* îi creează posibilitatea să nu-și mai considere viața un fragment, ci un tot cuprins în roata magică a veșniciei.

Stăpîn pe „misterul” ce-l așează în legătură cu „cei” milenar sedimentați în propriul *eu*, cugetul eminescian se abandonează „nostalgiei inverse”, investigînd, de aici înainte, „noaptea uitărilor”. Esența neperisabilă a creatorului (cu care omul se identifică *acum* și pe care în nuvelă, Eminescu o numește Archaeus) — va proiecta asupra straturilor obscure ale ființei lumina cunoașterii, a identificării. Stratul cel mai adînc la care ajunge, călătorind prin timpul și spațiul ființei sale interioare, este cel numit

magul. La început, adică primul descoperit în nemărginirea destinului său, este acest sacerdot în care poetul simte concentrată o multimilenară știință a Universului și a Omului. Structura spirituală a magului are ceva ieșit din ordinea comună, care-l înrudește mai degrabă cu planetele, decât cu cei care, exterior, îi sînt semenii: „Trecutul... viitorul, el poate-a ți le spune; / Bătrînu-i ca și vremea cea fără de-nceput / Și soarele din ceruri la glasul-i se supune / Al astrilor mers veșnic urmează ochiul-i mut“. (Povestea magului călător în stele). Mai mult monument al naturii decât om, acest simbol al cunoașterii și înțelepciunii este interesat de evenimentele mari, ale cosmosului („Privirea lui o nalță, pe-a cerului cîmpie / Și cugetul lui zboară în lumi fără hotar“) — Ibidem — și mai puțin (mirat, doar) de cele pămîntești. Sublima lui impersonalitate uită de sine, în favoarea descifrării destinului comun:

„Spun mite — zice singur — că orice om în lume
Pe-a cerului nemargini el are-o blîndă stea,
Ce-n cartea vecinicii e unită cu-a lui nume
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea“ (Ibidem).

Căutîndu-și semenii și pe sine între stele, venerabilul mag parcurge treaptă cu treaptă istoria, descoperindu-se cînd rege al Egiptului („Visez ades și în fundul visărilor mele văd Egiptul cu toată măreția istoriei lui și îmi pare c-am fost rege“ — *Avatarii faronului Tlă*), cînd un tînăr nobil dac din imediata apropiere a regelui Decebal.

Un alt avatar (strat ființial) al eului eminescian este Euthanasius, asceticul călugăr din *Cezara*, nuvelă publicată în *Curierul de Iași*, 1875 —, ai cărui „ochi adânciți în boltiturile lor păreau a fixa un punct sub încrețitele sprâncene, buzele gurei se aflase crețe în meditațiune, iară barba îndoită de aplecarea peptului își răstrea în sus capul stufos și argintiu“ : un bătrîn, mai mult înțelept decît călugăr, știutor adînc al misterelor lumii și în aceeași măsură scîrbit de ispitele lumești. Devenit magician și înaintînd tenace pe întortocheatul drum al spiritului, zelosul monah descoperă cutremurat că nu este pentru prima oară pe pămînt și că „acum simt eu că sufletul călătorește din veac în veac, același suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit“ (*Sărmanul Dionis*).

Lungile, dar mai ales deseale întrupări ale spiritului eminescian, trecerile lui (metamorfozat) prin veacuri, popoare și geografii au o dublă finalitate : în primul rînd trebuie subliniat efortul de autodesăvîrșire a Eului, prin cunoașterea naturii, filosofiei și a științelor și, în al doilea rînd, se cuvine relevată intenția creatorului Eminescu de a răspîndi mereu, asemenea unei cascade, nemărginitele lui cunoștințe asupra societății, a lumii și a cosmosului. În romînul Eminescu, spiritul renaștivist al Evului Mediu își află punctul culminant de manifestare.

DESPRE VEȘNICIE ÎN HANU ANCUȚEI

Judecate în ansamblu, cărțile lui Mihail Sadoveanu se refuză unei interpretări exhaustive, ele însumând un tot uriaș, niciodată prea aproape de o singură percepție și întotdeauna deosebit receptat de două sau mai multe sensibilități. Sadoveanu vine din istorie și se confundă cu personajele sale, ele însele fragmente de istorie, pentru că de câte ori se confesează, eroii săi își atribuie o temporalitate nemărginită, exagerând evenimente și întâmplări împotriva corsetului strîmt al vieții. Iată doar cîteva exemple : „Se poate, urmă călugărul, căci de la *întîmplarea aceea a trecut vreme adîncă*” sau : „Pe *vremea aceea*, tot în acest loc ne aflam, cu alți oameni care *acuma-s oale și ulcele*... Ce vor fi spus *atunci*, nu știu — au fost vorbe care au zburat ca *frunzele de toamnă* (Opere, vol. 8, p. 466 și urm.).

Nici scriitorul nu face excepție de la această regulă ; timpul amintirilor sale este îndepărtat și, în toate cazurile, amplificat de nemaipomenite semne naturale, dispărute în momentul relatării, contemporane fiind unor oameni și vremi demult apuse : „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanu-Ancuței. Dar asta s-a întîmplat într-o îndepărtată vreme, în anul cînd au căzut de Sîntilie

ploi năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au involburat pe furtună, vîslind spre răsărit și moș Leonte, cercetînd în cartea lui de zodii și tălmăcind semnele lui Iracție-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcind din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și bielșug la vița de vie". (*Idem*, p. 463). Vraja confesiunii inhibă în ascultător tentația unei eventuale cronologii exacte, încît, povestitorul pare să fi existat la începuturile lumii, maturizîndu-se odată cu evoluția ei și cîntărind în balanța sufletului binele și răul social. Conform structurilor romantice, cel care evocă situează în trecut binele, în prezent implacabilul și în viitor imprecizia, nebulozitatea. Această atitudine formează și nucleul meditației din *Hanu-Ancuței* (1928).

Operă de maturitate (scriitorul avea patruzeci și opt de ani și elaborase povestirile respective într-un răstimp de șapte ani, adică între 1921, cînd apare prima, *Iapa lui Vodă*, în „Adevărul literar și artistic” și 1927, cînd o publică pe ultima în „Viața Românească”), *Hanu-Ancuței* este, cum s-a mai spus, un fel de *Decameron* autohton, cuprinzînd nouă povestiri spuse de români din spații geografice diferite: Haralambie este călugăr la un schit din munții Durăului, Căpitanul Isac din Moldova de jos, Comisul Ioniță vine din părțile Sucevei, ciobanul din vîrfurile muntelui și tot din locuri deosebite au

venit la han Zaharia Fintînaru, Negustorul Lipsan, Leonte zodierul și Orbul sărac, fiecare în parte cumulînd tensiunea și experiența specifică spațiului natal și toți la un loc simbolizînd densitatea existențială proprie unui neam, unui popor.

Povestindu-și anume crîmpeie (cele mai importante, mai caracteristice din viața lor), eroii iau astfel cunoștință de faptul că un singur destin poate cumula o istorie-ntreagă relevînd dominantele unei epoci, care de-a lungul timpului nu se deosebește esențial de începutul și sfîrșitul lumii. Aceasta însă nu se dezvăluie nicăieri. O înțelegere mută îi oprește pe fiecare dintre participanți în punctele culminante ale întîmplărilor, deznodămîntul și concluziile topindu-se într-o înțeleaptă pudoare. Viața, oricît de dramatică și de culturoasă ar fi, trebuie trăită, motiv pentru care omul este obligat să-i ignore opoziția printr-o aparentă „privire de sus“. Un argument în acest sens îl formează nestăvilita curiozitate a audienței pentru tot ce se evocă. Înainte ca unul dintre cei prezenți să-și înceapă istorisirea, tovarășii săi sînt numai ochi și urechi, deși fiecare ar avea de spus „ceva cu mult mai minunat și mai înfricoșat“. Nu este în această amenințare numai o simplă gradare a vremurilor și a vieții, ci și tîlcuirea ușor ironică, cu care românul, în virtutea unui optimism ancestral, întîmpină, oarecum detașat, legile oarbe ale forțelor pe care nu știe sau nu vrea să le numească.

Specificitatea neutră a anecdotelor spuse la han, sub involburarea idilică a plinului din strămoșeștile oale de lut, ține să sublinieze fie tristețea unui sentiment consumat cîndva, fie o atitudine, o stare, ori o întorsătură de destin, toate acestea însemnînd prilej de sfat și interpretare colectivă a urmelor pe care le lasă timpul. Fîntîna dintre plopi, de pildă, este locul care prilejuiește căpitanului Isac să-și amintească de tinerețele sale și de o întîmplare tristă, cu un sfîrșit tragic pentru o frumoasă fată de țigan. Evocarea însă cată, îndeosebi, să explice pentru ce ochiul drept al vorbitorului stă închis, dînd figurii sale „ceva trist și straniu“. Pentru cioabanul din *Județ al sărmanilor* nu drama unei vieți sfîșiată cînd era mai plină și mai frumoasă este importantă, ci punerea în lumină a tăcerii sale adînci, mai grăitoare decît tot trecutul de care se rupsese. Și tot în această ordine paradoxală și răsturnată se succed și celelalte povestiri (*Balaurul, Negustor Lipsan, Orb sărac, Istoria Zahariei Fîntînarul, Cealaltă Ancuță, Iapa lui Vodă și Haralambie*), care, așa cum sînt spuse, par să evite aspectul concret, dur și prozaic, al conflictelor propriu-zise, insistînd asupra unor semne și gesturi subiective, aproape comune, încărcate de sens, însă, și cu o evidentă valoare simbolică. Este arta lui Sadoveanu.

Nu o dată proza maestrului este populată de personaje ieșite parcă din legendă, reprezentînd o lume apusă, ale cărei umbre mai înfioară timpul și „frunzele toamnei“. Eroii sadovenieni și, cu deose-

bire, cei din *Hanu-Ancuței* au nostalgia unui trecut neidentificat, permanent, am spune, psihologic situându-se în dualitatea dintre actul concret al dramei și prelungirile ei obscure în planul conștiinței. Atitudinile lor sînt minate de această arhiprezentă complexitate a jocului substitutiv dintre real și vis, dintre adevăr și aparență, dintre ceea ce trece și ceea ce este veșnic. Arhitectura lor sufletească comportă ideea de permanență și de repetare a vieții. Să reținem faptul (deloc întîmplător) că cei nouă povestitori de la han sînt surprinși de Sadoveanu la apusul vieții lor, filosofînd asupra numeroaselor și iminentelor contraste ce determină și numesc *trecerea*. Spațiul lor vital însă rămîne impenetrabil, tocmai pentru a-și asigura neaderența la dispariție. Mai mult încă : mobilurile intime ce stau la baza acestei mărturisiri fără soț sînt în așa fel relatate încît ele singure par a nu-și reduce cu nimic valoarea timpului de care dispun, cei care le comunică fiind întăriți de credința că numai *formele* iau drumul prefacerilor, pe cînd *fondul* rămîne dominant și invulnerabil. Este starea în care maestrul Ruben — filosof rece și doct — încearcă să-l introducă pe Dionis, propunîndu-i speculația privitoare la rupearea propriei noastre veșnicii din complexul sferic al veșniciei în care sîntem incluși, ca în *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu.

Sadoveanu însă nu „demonstrează“. El evită pozitivismul livresc și admite ca argument sigur în descifrarea tainelor lumii, *Cartea de zodii*, adică

simbolul experienței și al cunoașterii ancestrale, concluziile unui șir nesfârșit de vieți care și-au legat destinul de semnele *spațiului* (cerul) și de metamorfozele *cadrlui* (natura), ideea de statornicie devenind, sub această înfățișare, cu atât mai organică și mai elocventă. Personajele sadoveniene posedă abilitatea de a refuza dovezile culte ale civilizației, opunându-i acesteia, metodic și delicat, atotcuprinzătoarea înțelepciune din vechime, care, firește, include în structura ei și îndrăznelile prezente ori viitoare ale omului. Ele știu că a fi înțelept înseamnă a nu te mira de nimic și a admite orice, fără obligația de a și *crede* totul. Vorbirea lor este pilduitoare și metaforică, avînd drept garanție timpul și spațiul, adică sugestia largă, neutră dar și obiectivă: „Apoi, dintr-aceea i s-a tras moartea lui Bolomir. Iar unii oameni au scornit că părintele meu ar fi chemat balaurul, din sălașul lui. Ca Solomonar cuminte, tata îi lăsa pe oameni să vorbească, însă el știa mai bine decît oricine de care poruncă ascultase dihania furtunilor“ (*Ibidem*, p. 494).

Aproape nici unul din sentimentele ori stările evocate nu se transmit fără a purta în structura lor învelișul protector al realității, durată și cadru, aceasta pentru același motiv, subliniat mai sus: percepția timpului la Sadoveanu nu are menirea de a situa cronologic întîmplările, ci, asemenea funcției pe care o are natura în conflictele sale, timpul colorează acțiunea, o suprapune legendei sau mitului, urmînd ca elementul peisagistic să definească

spiritul cel mai propriu, cel mai adecvat al relatării. Dealtfel, în toată proza lui Sadoveanu, natura pare a fi un *alter ego* al povestitorului ; plînge sau se bucură odată cu elementul uman, îi împrumută stările și îi amplifică rezonanța : „Înspre munți erau pîcle neclintite : Moldova curgea lin în soarele auriu într-o singurătate și într-o liniște ca de veacuri și cîmpurile erau goale și drumurile pustii în patru zări ; iar călărețul pe cal pag venea spre noi de demult, de pe alte tărîmuri“ (*Opere*, vol. 8, p. 495).

Cu o scriitură de mare rafinament estetic, prozatorul implică întîmplării ce va urma o neobișnuită intensitate subiectivă, cauzată de sensibilizarea depărtărilor în timp și spațiu, de trăirea peisajului în sine, de ciudata stare pe care omul o primește de la natură. Sînt cuprinse în acest preambul expozitiv toate argumentele pentru care povestea ce se anunță (drama de la *Fîntîna dintre plopi*, de pildă) capătă o aureolă de fapt irepetabil și de aceea niciodată acoperit de cenușa vremii. La acest diapazon încep și sfîrșesc toate povestirile din *Hanu-Ancuței*. Prin unitatea și desfășurarea ei complexă (în paginile cărții năvălesc deopotrivă lirismul, eposul și drama), această partitură din întinsa operă lăsată de Sadoveanu este poate expresia cea mai de sus de la care autorul *Baltagului* a putut să-și deslușească propriul său timp, creînd o lume paralelă cu a noastră, momentele confundabile părăindu-ni-se întotdeauna evidente, niciodată însă destul de apropiate de propria-ne existență.

CĂUTĂRI ȘI CONTRADICȚII ARGHEZIENE

Poetul *Cuvintelor potrivite* și-a făcut ieșirea din obișnuit prin setea de absolut a operei sale și prin intensitatea încercării eului arghezian de a descifra lumea inaccesibilă gândirii comune. Efortul de a birui, prin renunțare, pămîntescul, voința de însingurare în recluziune și asceză, toate acestea impunându-și-le în plină exultanță și neostoire a patimilor omenescului, au declanșat în cuprinsul creației reacția negativă a naturii, care s-a simțit violentată :

„Noaptea cotrobăiește la strană și în altar
Un strigoi de ieromonah cărturar
Cu fața și barba săracă
În dulamă de aburi. Și iacă
Sînt închiși toți anii tăi în trecut
I-ai trăit ? Ți s-a părut ?

Versuri, ESPLA, 1959).

Celui retras din centrul lumii i se relevă dintr-o dată că la obîrșia renunțării stă cunoașterea, intim trăită, a vieții ca deșertăciune amăgitoare. Încearcă, deci, să mortifice tot ce-a mai rămas în el amintire — mai mult sau mai puțin tulburătoare — a unei vieți, de aici înainte, insensibilă la chemările trecutului. După ce în suflet i se va fi stins vuietul lumii

(motivul înstrăinării de el însuși ?), poetul întrezărește calea regăsirii de sine și odată cu aceasta, justificarea superioară a ascezei :

„Uite-ți trecutul în palmă...
Atâtea povești —
Cînd le-ai citit,
Fără început, fără sfîrșit
Și cu sfîrșitul la-nceput ?
Seamănă măcar a trecut ?
Crîmpeiele acestea
Ce par să urzească povestea,
Icoanele șterse, în care umblă
O umbră de umbră ?

(*Ibidem*, 1959)

În depărtări, pare a i se contura, totuși, drumul către propriul eu, pe care-l simte ca pe ceva luminos și trainic, menit să-i aducă liniștea și izbăvirea. Dincolo însă de repaosul dorit, această lungă și dramatică așteptare mărturisește un tîlc mai adînc, legat de înțelegerea tainelor existenței și de șirul încercărilor care fortifică gîndirea și desăvîrșesc cunoașterea. La Tudor Arghezi însă, totul sfîrșește la jumătate, frînt de o ciudată și fulgerătoare dialectică. Mistica omului n-a fost niciodată deplină, tot așa cum n-a fost niciodată completă instanța laică a poetului. Despre călugărie, de pildă, scriitorul ne-a lăsat, în *Icoane de lemn*, o imagine reprobabilă, divulgatoare a unor vicii ascunse sub culoarea cernită a sfielii și a falsei resemnări. Dar, tot autorul *Psalmilor* consideră schimnicia singurul loc în care spiritul se poate regenera, deși, personal,

părăsise această posibilitate. Este contradicția și, deopotrivă, căutarea argheziană.

Simbolul arhetipal al urcușului — cu sîngeroasele lui cățărări —, a fost dintotdeauna muntele, pe al cărui vîrf se află lumina făgăduită sufletului ce se zbate în mijlocul tenebrelor („Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec, / Ducînd în cîrcă muntele întreg“ — *Psalm*). Cum însă, în ordinea spirituală a lucrurilor, urcarea nu numai că nu-i opusă coborîrii, dar este echivalentă cu ea, o astfel de ascensiune dificilă poate fi înțeleasă și ca o scufundare în adîncuri (în acest sens s-a putut vorbi despre o îngropare în „cerurile marine“, pentru a rupe de acolo diamantul strălucitor și a-l aduce în lume), scopul fiind același : *căutarea și inițierea în tainele cunoașterii* :

„Păcatul meu adevărat
E mult mai greu și neiertat
Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu“

(*Psalm*)

În accepție argheziană, drumul *cunoașterii* are loc în propriul eu, ținta procesului inițiativ nefiind ceva exterior omului, ci o realitate aflată în stare latentă în ființa lui intimă :

„Tare sînt singur, Doamne și pieziș !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjire vie“.

Facultatea umană pe care se sprijină procesul cunoașterii și care — în cadrul acestui proces — tre-

buie să ajungă la o supremă potențare, este gândirea. Datorită ei devine posibilă escaladarea zidului profan al vieții aservite pămîntescului și poate fi risipită ceața îndoielilor. În gândire zace o uriașă și nebănuită forță demiurgică, grație căreia omul poate să se reintegreze ordinii cosmice din care s-a desprins :

„Sufletul meu, deschis ca șapte cupe,
Așteaptă o ivire din cristal,
Pe un ștergar cu brîie de lumină“

(*Psalm*, 46)

Spiritul arghezian aspiră după o lume de puritate și lumină, nevoia concentrării meditative fiind prezentă în oricare din zborurile reveriei căreia se abandonează. Reveria, însă, este numai preludiul cugetării absolute. Adevărata evoluție spirituală se produce numai atunci cînd eul liric se simte eliberat de orice imixtiune din afară. Cînd gândirea nu-i mai este tulburată și deviată de ingerințele existenței exterioare, poetul își trăiește adevărata lui natură, care e una solară :

„Nu-ți cer un lucru prea cu neputință
În recea mea-ncrunată suferință.
Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghies,
Vreau să vorbești cu robul tău mai des“

(*Psalm*)

De pe această platformă, prin care se simte implicat perfecțiunii, Arghezi (creatorul) neagă, afirmînd virtuțile cu care umanitatea l-a potențat pe marele Demiurg :

„De cînd s-a întocmit sfînta scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură“.

Primul rod al acestei detașări de restul condiției terestre amintește de hieratica pace budhistă, colorată de răceală și dispreț pentru tot ce poate fi nefavorabil eului devenit independent, atît față de cer, cît și față de pămîntesc :

Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură“.
Cari mai străine, cari mai sonore.
Prin aer timpu-i despărțit de ore,
Ca de mireasma lor niște garoafe“.

(*Arheologie*)

Îndoiala însă se află în preajma-i, pîndind. Drama psalmistului începe, din nou, prin a striga după un Dumnezeu concret („Vreau să te pipăi și să urlu : „este !“), golit de orice mister și depășit de furia romantică a poetului. Începe, acum, magistralul du-te-vino arghezian de la *Biblia* din raft la blînzii vițeluși din ocol, jocul fiind de o nesfîrșită și inimitabilă candoare. Satisfăcut, apoi, de ordinea ce domnește în univers, autorul *Osemintelor pierdute* pare să fie resemnat o clipă, gîndind, bucolic, că nu există împăcare mai desăvîrșită decît intrarea — prin moarte — în circuitul etern al naturii :

„Dumnezeu, pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi“.

Familiaritatea dintre el și Dumnezeu, împinsă pînă la substituire :

„Seara stau cu Dumnezeu
De vorbă-n pridvorul meu

El e colea, peste drum,
În altarul lui de fum,
Aprinzînd între hotare
Mucuri mici de luminare.
Din cerdacul meu la el
E un zbor de rîndunel“,

este, de asemenea, trecătoare, îndoielile, căutările și contradicțiile revenind cu o și mai incredibilă recrudescență.

În această inconfundabilă credință a necredinței stă, deopotrivă, farmecul și vizionarismul creației lui Tudor Arghezi. De pe soclul unor astfel de incertitudini, creatorul *Florilor de mucigai* rezistă tuturor furtunilor și-și privește posteritatea cu același zîmbet de bunic, obișnuit să ierte totul.

METAFORA CONDIȚIEI UMANE

Disecată și repovestită, o carte care propune imaginea *totului* își pierde culoarea și intensitatea, dezagregându-se în fragmente convenționale, văduvite de forța de seducție a simbolului și lipsite de semnificația artistică a stărilor. Intrarea, oricum, în combustia ei intimă înseamnă a-i violenta enigmele și a-i distruge țesătura mitică proprie oricărei mari creații. Actul critic incitat de astfel de opere trebuie să plutească obedient în jurul Piramidei, spre a surprinde nu imposibilul (mistica elaborării), ci imensul câmp magnetic (ideile) ce se degajă din masa gigantului edificiu. Or, din păcate, în destule cazuri, critica este epică, deoarece multe din romanele noastre au însușirea netedă de a putea fi povestite, ori de câte ori e cazul, fără ca a nu știu cîta ureche, auzindu-le, să simtă că s-ar fi pierdut *ceva* din periplul „logic” al anecdotei. Este destinul narațiunii obișnuite, sau altfel spus, deosebirea dintre construcție și creație. În prima situație, scriitorul (cu virtuți deloc neglijabile pentru a fi inclus în tratatele de istorie literară) memorează o serie de fapte, le împletește într-un conflict adecvat, astupă golurile rămase între ligamente cu mortarul propriei experiențe de viață — și construcția este gata. Ea imită fluxul normal

al vieții, percepută în toată complexitatea ei (bucurii, drame, căderi, împliniri, eșecuri etc.), rămîndu-i străină însă tîlcuirea de *dincolo* de conflict a condiției personajelor. Romanul-capodoperă nu prezintă (numai) realitatea (istoria) unui anume timp, ci *re*-creează (mai ales) lumea unei istorii, propulsînd-o în spațiul etern al *cunoașterii*.

Cel mai iubit dintre pămînteni este un roman aforistic, o carte a cugetării izvorîta din condiția implicării omului în imperativul existenței și de aici în moarte. „Viața e uitare de sine” sau : „sîntem neatenți sau prea preocupați de noi înșine ca să ne cunoaștem mai profund unii pe alții” și în altă parte : „Cînd mor oamenii iartă pe toată lumea”. Trei frînturi de gînd luate la întîmplare conțin, fiecare, trei chei, cu ajutorul cărora ni se pot dezvălui trei dintre adevărurile acestei cărți : 1. dacă viața unui individ se consumă în belșug și opulență, el uită de sine, dar mai ales uită de toți (corupția) ; 2. dar mai trebuie să ne cunoaștem bine aproapele (anxietate în fața necunoscutului) ; 3. fărădelegile celor din jur, potențial, sînt și alte tale ; iertîndu-le lor, sperî în propria-ți purificare (trezirea în fața neantului și încercarea, disperată, de a pătrunde *dincolo* fără „cazier”). Aceasta ar fi înțelegerea simplă a narațiunii. Măreția cugetării lui Marin Preda însă stă în demonstrarea largă a faptului că lumea, mai precis, condiția umană, este un tot unitar și organic care nu îngăduie nici o dezvoltare izolată, orice modificare într-un punct implicînd schimbări esen-

țiale în toate celelalte părți ale întregului. În epica romanului, Victor Petrini are valoare de megaron, în jurul acestui personaj grupându-se, într-o simetrie perfectă, întreaga absorbție a conștiințelor unei lumi zdruncinată de schimbările sociale impuse de ultimul război... Cazuistica, dogmatismul, voluptatea răzbunării, absurdul tragism al confuziilor, drama culturii, traumele ideii de puritate și alte numeroase motive ale cărții sînt pivotate de capacitatea de rezistență a unui singur om — asistentul universitar, deținutul politic, strungarul, contabilul, criminalul și, în fine, profesorul secundar Victor Petrini. O uluitoare cunoaștere a vieții și a psihologiilor umane, dublată de intuiție și comprehensiune, înlesnește autorului cuprinderea în sfera romanului a întregului aparat de stat românesc din deceniul al V-lea. Participă la acest conflict epopeic reprezentanți din toate clasele și categoriile sistemului social de atunci, începînd cu lumea mondenă și sfîrșind cu cea suburbană și declasată. În această imensă, pestriță și gălăgioasă agoră, romancierul se orientează cu o excepțională îndemînare, marcînd lingvistic, filosofic, social și istoric fiecare mască și grupare a indivizilor convocați.

Cel mai iubit dintre pămînteni nu este (numai) un roman al eșecului, al neîmplinirii și al dezacordului dintre *voință* și *posibilitate*, ci și *istoria* unei mari fericiri, care, de-a lungul vieții, nu-i poate fi hărăzită oricui. Existența lui Victor Petrini este im-

plinită de întâlnirea, în timp, a două femei de-o frumusețe ireală : Matilda și Suzi. Cu cea dintâi, după consumarea unei iubiri de proporții „cosmice“, intervine natarea dragostei în căsătorie. Suzi, de la început, este enigmatică, atât prin modul cum își ascunde frumusețea, cât și prin tainele și nenorocirea pe care le conține „apriori“ în felul de a se manifesta ; ea întruchipează condiția, atât de abstractă pînă acum, a eternului feminin. Este în firea lucrurilor să nu poată viețui (nici măcar într-un roman) iubiri de grandoarea, frumusețea și unicitatea acestora întîlnite aici. Oricît de riscată ar fi afirmația noastră, simbolurile „Matilda“ și „Suzi“ exprimă planul secund al ideologiei cărții, prezența lor determinînd explozia impulsivă și, totodată, repulsivă, patetică și sarcastică a romanului.

Simbolul Victor Petrini relevă nu atât corsetul, oricum strîmt, al unui destin, cât mai ales spațiul peren al unei istorii. Șirul de întîmplări dramatice care se îmbulzesc în calea lui spre finalitatea propusă nu sînt întotdeauna cauzate de factori externi ; personajul însuși recunoaște că, încă din adolescență, *ceva* din înfățișarea lui deranja pe cei din jur. O precoce superbie, deschisă de vanitate, sarcasm, dispreț și un talent polemic înnăscut, îi stigmatizează, încă de la început, evoluția. Că tot în această structură complexă stau îngrămădite, deopotrivă, simțul justiției, încrederea oarbă în dreptate, pasiunea și o mare sete de cunoaștere — nu miră pe nimeni, lecția propusă de romancier fiind aceasta : marilor

încercări le rezistă numai firile tari, de excepție. În întreaga literatură română (intră aici și cărțile lui Liviu Rebreanu, romanele lui Călinescu, Sadoveanu și Camil Petrescu), *Cel mai iubit dintre pământeni* nu-și găsește nici un corespondent, universul acestor peste o mie de pagini cuprinzând o altă lume și exprimând o altă concepție filosofică despre viață și societate. Marin Preda își încheie romanul cu o propoziție biblică : „Dacă dragoste nu e, nimic, nu e !...” Deci, după săvârșirea atîtor spaime și a atîtor dovezi de iraționalitate a existenței, după trecerile spectaculare de la cel mai extrem nihilism teoretic la cea mai dulce împăcare cu pămîntul și viața, întreg uraganul se topește într-o metafizică și înțeleaptă consolare : iubirea distruge și tot ea eternizează totul. Dar, dincolo de așezarea albă a rîndului acesta, marile scriitor comunică, de fapt, altceva. Absurdul condiției umane este dat nu de neputința insului de a se realiza social, ci de grotescul dispariției lui prin moarte. Or, ideea fundamentală a romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* este aceea că escaladarea timpului și intrarea omului în veșnicie este posibilă numai prin creație și iubire.

LECȚIA POETULUI

De la nașterea lui Octavian Goga au trecut o sută de ani. Pentru istoricii literari, pentru profesorii de specialitate, pentru studenți, elevi și, sigur, pentru amatorii sîrguincioși, acest timp rotund poate prilejui oficialieri docte, bilanțuri, statistici de titluri, clasificări tematice, întinse rapoarte genealogice etc., toate acestea demonstrînd că autorul *Cîntării pămîntului nostru* are un loc sigur între cei cîțiva (nu mulți) scriitori mari ai neamului nostru. Surprins de întrebare, eu n-aș ști, probabil, să numesc imediat cărțile și anii în care poetul a publicat pe fiecare dintre ele. Citită în adolescență și tinerețe, reluată apoi, selectiv, în împrejurări de taină și de dulce singurătate, poezia lui Octavian Goga este pentru mine o *amintire*, un tot real și adînc, existent parcă dintotdeauna în circuitul fluid al memoriei și, deci, capriciile ei, adică depărtîndu-se cu înverșunare și revenind insistent în prim-planul atenției. Uitînd de la început *părțile* am simțit că mă născusem cu *întregul ei*, astfel încît aș putea spune că *Opera* lui Octavian Goga, eu n-am aflat-o undeva în rafturile unei biblioteci, ci am descoperit-o ca *fiind amestecată* — geologic — cu pămîntul și — epic — cu istoria noastră. În manifestarea ei sublimă, lirica lui

Octavian Goga, asemenea cîntecului anonim, vorbește despre rezistența poporului român, motiv pentru care flacăra ei pură se ridică deasupra oricărui comentariu. Marea lecție a poetului pare să fie aceasta : verbul *a ști* este neutru ascultător și rezervat, direcțiile lui fiind întotdeauna orizontale, *predicatul amintirii*, însă, luminează vertical, ca fulgerul și pătrunde din adîncuri, straturile genealogiei noastre, unind cele trei stări ale timpului numite veșnicie. Octavian Goga n-a uitat bucuria, dar mai ales „nenorocul” neamului său.

POEZIA LUI FLORIN MIHAI PETRESCU

Chemarea primăverii — 1959, *Stele roșii* — 1960, *Perspective* — 1963, *Concert minus unu* — 1968, *Între pământ și stele* — 1970, *Vis și simetrie* — 1973 și *Taina oracolelor* — 1976 sînt cărțile care cuprind poezia antumă a lui Florin Mihai Petrescu. Între-ruptă revoltător de abrupt, evoluția sa lirică se poate să nu-și aibă punctul maxim de manifestare în „ta-bla de materii“ a celor opt volume înserate aici. Așa cum, din nefericire, se știe, adevăratul profil spiritual al scriitorilor dispăruți înainte de vreme se conturează, întregindu-se, *postum*, după ce critica și istoria literară iau act de întreaga lor operă. Și cum iarăși se știe, în destule cazuri, „ineditele“ răs-toarnă unele catalogări și puncte de vedere emise deja asupra scriitorilor în cauză. Amplitudinea unei opere, a unei creații, este dată de condensarea în fondul ei a unui timp estetic marcat de poziția ini-țială și punctul maxim al desfășurării subiectului creator; or, din această perspectivă, titlul nostru răspunde parțial discuției propuse. Laboratorul in-tim de lucru al poeților este întotdeauna aureolat de taină, iar selecțiile lor pentru tipar sînt adesea ciudate. De aceea, nefericitele dezvăluiri postume fac uneori atît de mari explozii.

Presupunînd, însă, că opera lui Florin Mihai Petrescu este sfîrșită în cuprinsul celor opt culegeri, dimensiunea ei valorică este o certitudine, cu modul, accentul și acordurile ei neprevăzute ; este o realitate care-și definește autorul ca pe un participant sincer la combustia ideală a timpului său. Transformările revoluționare ale vremii noastre, fiorul adînc al existenței contemporane se împletesc tulburător în lirica sa cu puritatea înaltă a iubirilor suave, cu nostalgia inefabilă a depărtărilor și a solitudinii.

Rămas credincios poeziei în starea ei de totdeauna, Florin Mihai Petrescu ni se dezvăluie și acum la fel de ardent și de lipsit de spectacular, meditațiile lui strecurîndu-se parcă șoptit, dincolo de timp, într-o cosmică fervoare spirituală.

„În barul amintirii mai luneci și-i tîrziu.
Ne-am fi privit o viață, dar nu ne-am spus-o. Știu
Prea bucuroși de-o clipă nu ne-am văzut în timp.
De-atunci mîhnirea-n mine-i statornic anotimp.
Mi-e seara dăruită doar cu păreri de rău.
Oglinzile din lume mi-arată chipul tău
Alături de mine, dar șters pentru vecii
Să nu ne-audă nimeni dar nici tu să nu știi.“

Am citat în întregime poezia de dragoste *Laudă* din volumul *Concert minus unu*, nu atît pentru tristețea ei înăbușită, cît mai ales pentru curgerea ei unduoasă, pentru echilibrul ei. Finalul estompat al rimelor fie că se prezintă în diftongi coborîtori (*iu*), fie că e de tip consonantic surd (*imp*), întărește ideea de neîmplinire, de regret adînc după ceea ce putea

fi. Și numai ultimele două versuri, a căror rimă sfârșește în (ii), coboară peste întreaga poezie iluzia unei bucurii îndoielnice, regizată mai mult printr-un artificiu exploziv.

Un alt aspect al liricii sale, asupra căruia poetul a insistat în mai multe poeme din volumele *Concert minus unu*, *Perspective*, *Vis și simetrie* —, este acela privitor la atitudinea omului față de propriile lui invenții. Stării înăbușitoare la un moment dat al mașinismului (*Concert minus unu pentru pian și orchestră*), autorul îi opune retragerea într-o solitudine eterică, nimbata de zăpezile veșnice ale „înălțimilor albastre“, de „izvoarele limpezi“, „ariile vechi și grave“, „ploile de aur și argint“ etc., atmosfera generală a întregului fiind infuzată de aceeași discreție a omului care privește de sus, aprehensiv, dar nu și fără oarecare ironie, urletul dezordonat și caricatural al propriilor elaborări. Sînt citate numeroase mărci de autoturisme (Lincoln, Buick, Mercedes, Ford, Plymouth, Bugatti, Citroen, Pakard etc.) — „Limpezimea unduind ca lotușii pe Nil“ — spre acel uriaș cimitir de fier vechi. O simplă intenție de virtuozitate lexicală? Ori, poate, numai clipirea ironică față de strălucirile perisabile? Din toate acestea cîte ceva, dar dincolo de învelișul sonor al metaforei, poetul strecoară ideea mai gravă a neaderenței, a victoriei spiritului asupra extazului zgomotos al mecanicii. Un fir ascuns străbate meditațiile poetului legate de raporturile ce se stabilesc între om și timpul pe care-l parcurge;

„Un hoț presimt în fiecare clipă
Ascuns în lucruri, lumii dînd tîrcoale
Nimic nu scapă lăcomiei sale
Oglinzile se-ntunecă și țipă“,

necruțătoarelor decizii ale vremii artistul oponîndu-le rezistența de granit a creației :

„Și mă consacru încă acelor slove pline
Ce mare e distanța din tine pîn' la tine
Pot iute depărtarea imensă s-o scurtez
Mă poartă sori și stele în zare și în miez“.

(*Taina oracolelor*, Editura „Junimea“, 1976)

Bucuria vieții, extazul contemplativ, legat de cel mai neînfrînt sentiment omenesc : iubirea incendiază poemele din *Taina oracolelor* (*Ode majore*, *Menuetul șarpelui*, *Esențialele I—VII*, *Antica geneză* și *Sonetul întoarcerii*), însorindu-le cu grația spontană și vigoarea sentimentului : zădărniciiei universale :

„În lipsa mea, puțină, oare cine
M-a căutat pe țărmul celălalt ?“,

pietrificată în limanurile distante ale cugetării, poetul îi răspunde surîzînd în fața dreptului ancestral *de a fi* ;

„Unde nu se mai știe de nimic
Eu tot la tine ochii îi ridic
Și ceața dimprejur dispare“.

(*Sonetul întoarcerii*)

împlinind, astfel, dincolo de timp, substanța nealterată a puterii de *a rămîne*.

REMEMORÎND AMINTIRI

Cu numele profesorului Const. Ciopraga am făcut cunoștință prin mijlocirea *Ediției critice* (Calistrat Hogaș, *Opere*, 1956), alcătuită și prefătată de Domnia-sa. Cum, pe vremea aceea, abia ieșit din adolescență, credeam (și, poate, așa și era) că afară de un poet, doi, în Iași nu trăiește nici un critic, am gândit și despre viitorul meu profesor că trebuie să fie din București, unde știam că locuiesc G. Călinescu și Tudor Vianu.

Complexitatea, adâncimea și numărul mare de pagini al acelui Studiu de introducere în literatura scrisă de Hogaș au contribuit, se pare, la plasarea fizică a autorului într-un spațiu inaccesibil privirilor mele, și deci, obișnuitului. De aceea, am reținut numele, propunându-mi, în intimitate, ca, de se va ivi, să nu pierd ocazia de-al și vedea cândva pe Const. Ciopraga. Prilejul s-a ivit neașteptat de repede, când, cu doi ani mai târziu, fiind student al Universității din Iași, l-am văzut într-un Amfiteatru imens, vorbindu-ne despre romanul *Adela* de G. Ibrăileanu. Citisem de mai multe ori introspecțiile atât de subtile și cunoșteam în detaliu poezia dramatică dintre *Adela* și „maestrul” ei „cvadragenar, intempestiv și pervers de lucid”, cum l-a (s-a) nu-

mit Ibrăileanu. Intuisem (fără să-l și pot numi atunci) motivul fundamental pe care se clădește romanul marelui critic: opțiunea între *deșertăciunea împlinirii și imensa voluptate a renunțării*. Disjuncție eminesciană, între polii căreia se situează spațiul mortifiant al îndoielii, tortura discreției și pentru toate, bucuria romantică de a pluti învăluit de mister. Nu știu de ce, ieșind din Amfiteatru, m-am gândit că cel care ne vorbise despre romanul *Adela* seamănă, întrucîtva, cu chiar personajul creat de Ibrăileanu — metafizicul Emil Codrescu. La această părere, (acum știu bine) nu contribuisese numai faptul că profesorul Const. Ciopraga avea, atunci, aproximativ aceeași vîrstă cu a bărbatului pe care îl Adorase Adela.

*

* *

Biograf recunoscut prin monografiile *Calistrat Hogaș*, 1960, *G. Topîrceanu*, 1966, *M. Sadoveanu*, 1966, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1973, istoric literar de prestigiu (*M. Sadoveanu, evocator al istoriei*, 1966, *Literatura română între 1900—1918*, (1971); *Personalitatea literaturii române*, 1973 (carte tradusă în limbile franceză și engleză), *M. Sadoveanu — fascinația tiparelor originare*, 1981), eseist distins în volumele *Portrete și reflecții literare*, 1967, *Între Ulysse și Don Quijote*, 1978, poet de discretă și profundă meditație (*Ecran interior — poeme — 1975*) și traducător al cărților *Ion Creangă — viața și opera*

de J. Boutière, 1976, și *Ion Creangă interpretat de...*, 1977, Const. Ciopraga este o personalitate inconfundabilă a culturii noastre contemporane. Cărțile de critică și istorie literară pe care le-a semnat de-a lungul acestor ani conturează nu numai amploarea unei activități culturale susținute, ci relevă mai ales, rigoarea și siguranța în aprecierile critice formulate. Decantarea valorilor literare este pentru Const. Ciopraga un act de „știință, conștiință și talent“, cum spunea Sainte-Beuve și, fără a intra în vreun conflict de concepție cu cineva, autorul *Personalității literaturii române* este „el însuși“ (cum singur spune într-un aforism) în măsura în care spațiul pe care se desfășoară ideile sale este validat de *realitatea* stabilă a ceea ce devine irevocabil în trăinicia unei culturi. Or, soliditatea unui astfel de teren implică încheștarea, „apriori“, a unor roci durabile, a căror magmă s-a cristalizat în urma violentelor recluziuni, ce vor fi dus la înlăturarea zgurii rămasă după furtună. Opera de istoric și critic literar a profesorului Const. Ciopraga pare să fie, pînă la un punct, la fel de liniștită ca și creația sa beletristică, autorul *Ecranului interior* nefiind un revolut, ci un constructor obedient și meticulos, căruia gestul de-a înlătură îi repugnă și drept urmare se așează meditativ, alături, chiar dacă vecinii îl obligă să privească, de aici în colo, *numai înainte*.

Format la școala critică ieșeană, reprezentată de Maiorescu, Ibrăileanu și Ralea, Const. Ciopraga este un spirit fin și ponderat, supus la obiect, în mono-

grafiile tipărite pînă acum dînd dovadă de o remarcabilă pătrundere analitică, certificată de o bogată și serioasă informație. Biografiile scriitorilor cercetați nu constituie (ca în cazul altor autori) simple îngrămădiri de date, ci consemnează directivele și orienătrile momentului istoric comentat, stabilește amplitudinea maximă a ansamblului valoric din epocă și indică individualitățile proeminente, capabile să modifice aparența statică a spiritualității descrise. *Personalitatea literaturii române*, de pildă, nu cuprinde doar o simplă ierarhie de valori (chiar dacă acestea, în paginile cărții, sînt așezate din perspectiva unui spirit creator), ansamblul volumului fiind conceput ca un corp mobil, viabil și dispus unei interpretări pozitive din orice direcție ar fi privit. Ideea fundamentală a cercetării pare să fie aceea că *unitatea* unei culturi este dată de un șir de alte *unități* disticte și diverse, toate acestea contribuind la *felul de-a fi*, la personalitatea culturii respective. Autorul ia în discuție aspectul dialectic al istoriei culturale și anume faptul că energia specifică unei culturi se află dispusă (și cuprinsă) *integral* în fiecare zonă geografică, operă și *eu creator* existen în spațiul ce corespunde genetic structurii spirituale a poporului respectiv, astfel încît operația de stabilire și selecție a valorilor nu schimbă *esențial* natura părților ce compun ansamblul. *Personalitatea literaturii române* este, din acest punct de vedere, un studiu care propune și cîteva probleme de sociologie literară și de filosofie a culturii.

Mai mult încă, în această carte, Const. Ciopraga nu riscă scrierea unor studii de istorie literară „anticipată”, cum ar fi spus Baconski, comentînd cărți din actualitatea imediată și formulînd aprecieri asupra unor contemporani; lucid și beneficiînd și de experiența academică a decantării valorilor, autorul lasă în seama exegezei timpului fenomenul cultural viu, încercînd să releve personalitatea literaturii române în ceea ce aceasta are mai rezistent și mai reprezentativ pentru specificul nostru național. Privită în totalitatea ei, opera de pînă acum a profesorului Const. Ciopraga constituie un argument de referință pentru istoria și critica noastră literară, autorul ei știind să poarte cu demnitate atît cor-telul ușor demodat al intelectualului clasic cît și umbrela ultra modernă a scriitorului pus pe întrebări dintre cele mai radicale și poate tocmai de aceea rămase, unele, fără răspuns.

SUB LUNAE LUCE...

Cu o înfățișare situată parcă în afara timpului, anii trecînd peste om fără a lăsa asupra-i implacabila lor urmă, plutind mai mult decît pășind (asta și datorită unei aproape totale imponderabilități a trupului), dacă nu l-ar demasca vestimentația (luînd și acestea curioasa înfățișare a ființei pe care se așterne) — poetul Nicolae Țațomir ar putea, fizic, să nu deranjeze pe nimeni, personalitatea lui constituindu-se în formele fără contur ale spiritului. Îl trădează însă cărțile sale.

Editorial, poetul a debutat acum patruzeci și patru de ani, cu volumul de versuri intitulat *Lebede negre* (Iași, 1936), căruia îi urmează amplul poem *Eternul spirit* (Iași, 1940) și, fără a fi prea multe, după război, i-au mai apărut : *Satire* (1955) ; *Un om pe promontoriu* (1961) ; *Tainicul arhipelag* (1964) ; *Carmen terestre* (1968) ; *Cartea mec de lut* (1971) ; *Elipse orfice* (1976) ; *Cosmograme* (1977), un roman, o carte pentru copii și alte cîteva, totalizînd aproximativ douăzeci de volume, dacă celor de beletristică le adăugăm și pe cele de știință (Drept internațional — profesia academică a autorului). Cu toate acestea, cărturarului i-a rămas în față destulă vreme pentru a putea singur cumpăni dacă reține-

rile și nemaipomenitele lui anxietăți l-au făcut zgîrcit numai cu sine sau și cu noi. Relativ restrînsa activitate publicistică a scriitorului ar putea fi explicată și prin faptul că în persoana sa au fost contopite două elanuri aproape contradictorii : puritatea de cristal a poetului Nicolae Țațomir și ecourile lăuntrice obsedante (nu rareori rebarbative) — ale juristului cu același nume, astfel încît o pornire putea diminua pînă la anulare pe cealaltă, motiv pentru care vor fi rămas fără identitate atîtea dintre potențele virtuale ale creatorului. Acestea sînt totuși prezumții. Nicolae Țațomir este o prezență certă în conștiința critică a tuturor celor cărora le este contemporan. Înainte de război, poezia sa a fost comentată de G. Călinescu, Iorga, Pompiliu Constantinescu, Mihai Codreanu, precum și de mulții gazetari ai timpului. După 1945, apariția cărților semnate de poetul *Elipselor orfice* a stîrnit interpretări diverse în toate revistele noastre literare. Unii critici au semnalat armonia perfectă și volutele cosmice ale poeziei lui Nicolae Țațomir ; alții au subliniat umanismul profund și strînsa legătură a scriitorului cu solul patriei și oamenii ei. Situați deopotrivă în ordinea adevărului, toți criticii (evident, cei al căror cuvînt poartă în sine forța consacrării) au remarcat unitatea de fond și dezvoltarea sferică a liricii poetului.

De la *Lebedele negre* (excepție face volumul *Satire*) și pînă la ultima sa carte (*Cosmograme*), Nicolae Țațomir rămîne credincios sieși și marilor teme de

totdeauna ale literaturii. Debutul său editorial, de pildă, propunea, în ansamblu, modalitatea de inițiere a artistului în tainele vieții, sugerînd, conform tonului general al vremii, că, după descoperirea *totului*, creației trebuie să-i rămîină (întocmai ca vieții) o taină, o incifrare, știută doar de autorul ei, acest *inefabil* al vieții constituind condiția dialogului celui care creează cu posteritatea :

*„În moliciunea caldă și magică, adorm
Pe omul vechi și zilnic din mine — cum chirurgul
Adoarme trupul bolnav cu somn de cloroform
Ca să-i împlînte-n carne iluzia și-amurgul“*

(Binețe)

Iluzia, deci, și *amurgul* (adică moartea), deoarece numeroasele surse spre care se îndreaptă cugetul în necunoscuta lui odihnă (știința, cărțile, înțelepciunea din vechime, mitul, legenda etc.) nu fac decît ca, apropiindu-l de amurg, să-l înalțe cu o treaptă mai sus față de restul celor în apropierea cărora trăise („omul zilnic“), treapta superioară a creatorului simbolizînd viitorul, de fapt, evoluția firească a societății umane. În versurile de mai târziu, „tainei“ și „încifrării“ conștiente le-a luat locul *datoria*, înțelesul și tîlcul cetățenesc al exploziilor spirituale :

*„Precum poetul toarnă în imagini
al vieții clocot, cu luare aminte
Eu torn poemul meu în plumb fierbinte
Pentru veșmîntul viitoare pagini“*

(Un om pe promontoriu)

În evoluția poetului însă, foarte interesant, din mai multe puncte de vedere, este amplul poem *Eternul spirit*— apărut în 1940, ale cărui motive (de origine lermontoviană) stau sub semnul problematicii din care se încheagă puritatea spiritului căzut, apoi, în sfera îndoielilor :

*„E prea mult rai, e prea mult rai
Scrișni ca pentru sine duhul (s.n.).
Eu n-am venit sfărîmînd văzduhul,
Să-l spulber cioburi peste plai ;
Nici să răstorn catapeteasma
A toate cîte sînt ori nu-s.
Ci, iată, m-am desprins de sus
Să-i storc REALULUI mireasma...” (p. 5).*

Punctul din care se desprinde (căzînd) „duhul” este ambianța cosmică a perfecțiunii care, așa cum știm, a stîrnit mîniile uriașe ale romanticilor veacului trecut (Byron, Shelley, Keats, Leopardi, Lermontov, Eminescu ș.a.), fără ca acest fascinant dialog dintre pămînt și cer să nu fi cuprins în cuceritoarele lui flăcări și sensibilitatea spiritului colectiv (anonim), cum la noi, de pildă, se întîmplă în *Miorița*, *Legenda ciocîrliei* și în toate luptele dintre zmeii și feți-frumoșii basmelor românilor. Sigur, poemul lui Nicolae Țațomir depășește simbolică obișnuită a poveștii populare, incluzîndu-se demonismului vremilor de care vorbeam, unele versuri, prin scandarea lor rebelă, părăind a se fi rupt direct din coasta stîngă a *Demonului* creat de Lermontov :

„Ce zeu sărman, ce zină tristă
 V-a dat povestea drept tain ?
 De ce vremelnicul destin
 Vi-i plin de tot ce nu există ?“

(Idem, p. 5)

Și, conștient de perenitatea sa, eternul spirit — orbit pentru o clipă — de „Atîta zvon de nălucire“, se reface, îndrăzneț și persuasiv, cu răscolitoare ecouri prometeice, învolburate (și acestea) de satanisme lui Cain, pentru ca, spre final, să nu uite (ar fi fost nedrept) nici zîmbetul de gheață al lui Hyperion : „Pe limbă, gustul îndoielii / Mai stăruie cu iz amar / Pentru destinul selenar...“ (Ibidem, p. 28). Dar, oricît ar surprinde pe unii, aș spune că, tematic cel puțin, poeți ca Arghezi, Bacovia, Barbu și alții de mai modestă rezonanță (Virgil Carianopol, Ilarie Voronca, D. Ciurezu etc.) au debutat sub semnul, furios și astral, al poeziei din Europa secolului al XIX-lea. Că, după aceea, fiecare a ieșit cum a putut (multora li s-a rupt firul Ariadnei) de sub aripile, altfel turtitoare, ale măștrilor citați este, iarăși, adevărat. Filiațiile poemului *Eternul spirit* cu *Demonul* lui Lermontov, îndeosebi, le-am subliniat în linia multor reușite de nuanță filosofică ale poeziei lui Nicolae Țațomir : viziunea apocaliptică asupra lumii, sentimentul cosmic al revoltei și metafora brutală, surprinzătoare prin violența ei :

„Sălbatec de frumoșii nuri
 Păstrau din vechea armonie
 Un miros greu de veșnicie
 Și scrișnete de-ncheieturi“.

Poetul, încă de pe atunci, credea în virtuțile pământului de a cuprinde spiritele superioare (etern) — grație cărora propria-i veșnicie (*a pământului*) se include în armonia universală, de unde și înlăturarea cumplitelor servituți și chinuri ale condiției de ființă trecătoare a omului legat totuși de Terra. Prin *Eternul* spirit, poetul va fi încercat rezolvarea unei mari probleme și anume, aceea legată de faptul că, dincolo de orice durere, există o senină și indestructibilă certitudine a existenței omului, înclus, (observație eminesciană) armoniei universale. Indiferent în fața aspectelor pe care le poate lua *existența* la un moment dat, apare absurdă încercarea de a tăgădui opera spiritului uman, profund încrezător în sine și în raționalitatea ordinei cosmice.

Tainicul arhipelag, Carmen terestre, Cartea mea de lut și *Elipse orfice* sînt cărți de maturitate ale poetului, în arhitectura lor însă se reiau (spiralic, firește), idei, motive și armonii din volumele care i-au marcat atît de elocvent începutul. Poeziile anilor din urmă ale lui Nicolae Țătomir stau sub semnul, adesea dramatic, al descifrării propriiei noastre istorii (în sensul timpului), încercare temerară, deoarece, se știe, ochiul nostru pătrunde mai cu ușurință istoria generațiilor îndepărtate de noi, distanța permițînd o arie mai cuprinzătoare și o mai clară descifrare a contururilor și a culmilor ce s-au putut ridica deasupra nivelului mării :

„Săpînd în malul umbrelor mereu
Boltesc sub vis nocturn azurul meu.

Vrînd să respir cu istmu-n ocean
 Boltesc și un azur cotidian
 În preajma sinei mele deodată
 Crește-un azur de sticlă colorată“.

(*Elipse orfice*, p. 48)

Excesul de cursivitate și prea evidentă simetrie a ritmurilor aveau, într-o vreme, efect invers asupra unor gusturi făcute pentru alte așezări ale poeziei; cîntărețul *Lebedelor negre* a rămas, și din acest punct de vedere, credincios ideii că *Poezia* — s.n. — înseamnă și cîntec, dacă nu cumva numai cîntec. Versul clasic, în toată maiestatea lui, i-a adus poetului cele mai mari satisfacții și bucurii. Tăcînd întotdeauna și-a odihnit doar trupul, scandînd în limba lui Ovidiu :

„*Sub lunae luce, floret fulva venus
 Per foedas urbis vias omnis homo
 Astrorum lotro, vagans, sine domo
 Onustus vitae vivit visu tenuis*“

Carmen Terestre, Sub lunae luce...

Din această aparentă tindere către oralitate a poetului, unii au desprins facilitatea, fără a fi putut desluși pornirea ușor ironică și greu muștrătoare a autorului. Dar cine i-a privit în totalitate cărțile a putut descoperi în răsfrîngerea versului său o adevărată voluptate a cîntărețului în a se adresa mulțimii, dar mai ales pentru a fi înțeles. De aceea, poate, multe din poemele lui (v. *Cartea mea de lut*) par strigate într-o piață imensă și pestriță, gălăgioasă și vicleană, aglomerată de indivizi de toate

vîrstele și aparținînd tuturor treptelor sociale. Într-un astfel de cadru, poetul se poate comunica deplin, Agora prilejuindu-i locul oportun unde pot fi întîlnite deodată aproape toate inteligențele și potențele de receptivitate :

*„Malițios înlătur și puțințel sofistic
Pe Cronos ce dansează în pas calendaristic ;
Cînd supla veșnicie, ce-mbie s-o cuprinzi,
Își scaldă frumusețea păgînă în oglinzi,
Încet sub fereastra de bal suspină jalnic
Și anul, și deceniul, și veacul cît de falnic“*

De remarcant faptul că Nicolae Țătomir nu-și vrea intențiile drept dogme etice revendicative și nu se vede pe sine în postura de prooroc, ci, dincolo de inciziile pătrunzătoare ale ochiului, descoperim în gîndurile sale aburul neputinței și revolta surdă împotriva pietrificării unor laturi ale existenței. Curgătoare și nu rareori năvălind cascadic, poezia lui Nicolae Țătomir are ceva din rînduiala tristă, ori săltată a Doinei românești, tonul ei baladesc amintind de liniștea contemplativă, dar și de privirea fulgerătoare a omului de pe aceste meleaguri. Temele poetului poartă în sine realitatea unui spațiu și a unui timp peste care nu se poate trece oricum.

CĂRȚILE LUI MIRCEA SÂNTIMBREANU

Scriu aceste rînduri cu emoție și cu spaimă, deoarece cărțile lui Mircea Sântimbreanu exprimă numai o parte din robustețea spirituală a autorului lor. Și dacă scriitorul poate privi cu îngăduință și bonomie comentariul meu despre operă, omul — intelectualul ascuțit și rafinat pînă la a-și extermina interlocutorul cu vocația metafizică a verbului său, care este *adevăratul* Mircea Sântimbreanu — împrăștie în jur stupefacție și panică. Iată, probabil, motivul pentru care gîndurile îmi sînt înțepenite și ordinea lor pe hîrtie se așterne haotic. Poate din același motiv mărturisesc și vina de a nu ști ce și cît s-a scris despre cărțile lui, ajungîndu-mi (este suficient, oare ?) bucuria de a i le fi deschis eu și de a mă fi contopit o clipă cu universul pur al vicleniilor tolerate și cu acea supremă și tînjită ironie a iertării.

Între volumul intitulat *Cu și fără ghiozdan* (1956) și cea mai recentă dintre apariții — culegerea de „istorii” cu titlu ușor sibilinic *Mama mamușilor mahmuri* (1980) se cuprind alte vreo cincisprezece cărți (*Micii noștri prieteni* — 1958, *La telefon, telefonul* — 1961, *32 de premianți* — 1962, *Băiețelul de hîrtie* — 1963, *Lîngă groapa cu furnici* — 1964, *Eu*

eram zîna — 1965, *Extemporale și alte lucrări scrise* — 1963, *Elefanții în rochițe* — 1966, *Să stăm de vorbă fără catalog* — 1971, *Melcul mincinos* — 1972, *Schițe vesele* — 1969, *Ștafeta fanteziei* — 1968, *Recreația mare* — 1978, regret că nu le știu și pe celelalte), fiecare din ele redescoperind, metodic și așezat, pragurile sufletului nostru, ansamblul de drame și tragedii mici, care anunță, de fapt, pe cele adevărate și mari și care, imitînd, persiflează prin candoare, jocul absurd și de atîtea ori pe riculos al vieții oamenilor maturi. Cărțile lui Mircea Sântimbreanu sînt cu mult mai complicate decît ne-o spune titlul și, de aici, aparenta lor destinație. Mai fericit decît fiecare dintre noi, cu fiecare povestire începută, autorul este cuprins de vraja incertă a deschiderilor către tot, retrăind unica (și singura posibilă, dealtfel) stare perenă a *trecerii* noastre. Se spune că, jucîndu-se, copiii repetă istoria de la-nceput a lumii și comprimă, „în tot atîtea clipe“, milenii întregi de civilizație și *lupte* pentru existență. Am subliniat anume cuvîntul *luptă*, acesta pîrîndu-li-se, pînă și lor, *esențial* în complicatul proces al conviețuirii. De aceea, nimeni nu se miră cînd, acum, în plină eră nucleară, cu rachete ucigătoare de la distanțe cosmice, arma dintîi (și de uriașe virtuți tactice) a copilului este arcul, cu formidabilele lui săgeți, construite, cum știm cu toții, din băț de papură. Sinceritatea paroxistică a „războaielor“ purtate de cei mici, nevinovatele lor cuceriri de „teritorii“, cu întreg arsenalul „militar și

diplomatic" al forțelor beligerante ar trebui să însemne refularea benignă a unor vanități și orgolii exacerbate, care, adesea, uită prea lesne de ororile terifiante ale nepăstrării regulilor ce, cu demnitate și cavalerism, se vor fi stabilit în jocul pur de altădată.

Copiii posedă (datorită căror îndemnuri?) cheia fermecată cu ajutorul căreia înlocuiesc prezentul cu trecutul îndepărtat, deschizând astfel porțile viitorului. Dacă, printr-o absurditate (cum atâtea au fost posibile), din cultura lumii ar lipsi literatura scrisă pentru copii, sînt sigur că toți oamenii ne-am fi născut dintr-nceput bătrîni, lipsiți de idealuri și văduviți de noroc.

Literatura bună n-a avut niciodată și nicăieri numai *anume* cititori. Finalitatea ei implică lecția veșnică de la care nimeni n-ar trebui să lipsească. Iată de ce, cînd o parte dintre personajele lui Mircea Sântimbreanu se întîmplă să fie mustrate pentru absențe, întîrzieri, teme neînvățate și chiar precoce intenții de eludare a înțelegerilor stabilite, brusca înroșire a feței „făptașilor” atenționează și pe semenii lor mai mari. În felul acesta este posibilă realizarea circuitului închis și aspectul reversibil al educației — formă ideală prin mijlocirea căreia nu numai cei mici trebuie să învețe de la oamenii maturi, ci și invers.

Fără a-mi fi propus o clipă încercarea de a epuiza multele tîlcuri și învățături ce se desprind din scrierile lui Mircea Sântimbreanu subliniez doar faptul

că autorul *Schițelor vesele* este un cunoscător fără egal al universului infantil, în cărțile căruia se conjugă armonios zîmbetul usturător al sentinței amî-nate cu reliefarea amănunțită a culpei. Cine citește *litera de dincolo* de alinierea tipografică a rîndului mai poate înțelege (uneori prea tîrziu) că minunatul balsam al îngăduinței poartă în sine neșterse urme de suferință. Este lecția lui Mircea Sântimbreanu.

*

*

*

Om dintr-o bucată (e drept, croită pe dimensiuni urieșești), cu cap de leu și uitătură de bunic — va zîmbi și acum, îngăduind ca întotdeauna.

VÎNTUL DIN OGLINZI

Imaginînd poezia perfectă, acum şaptezeci de ani, Gala Galaction avea în vedere aşezarea simetrică şi ritmată a versurilor, acel „paralelism al membrilor” — citat şi de Vladimir Streinu în volumul *Versificaţia modernă* (Bucureşti, 1966). Era, deci, vorba de o expresivitate „mecanică”, stilistică şi arhitecturală a versului şi mai puţin de acel „tot armonios”, prin care G. Călinescu înţelegea *starea de fapt* a poeziei, aspectul inefabil şi metafizica ei. În faţa acestor două puncte de vedere, în toate epocile şi în cadrul tuturor şcolilor şi curenţilor literare, *versificatorii* au optat pentru sunetul „pur”, lipsit de fond şi situat în afara oricărei ideologii, pe cînd *poetii* au ales *contemplarea*, acceptînd aforismul lui Valéry după care visul nu poate fi descompus (nimic, adică) în părţile-i constitutive. Poezia izbucneşte din sentimentul *unic* al *omenescului* faţă de condiţia omului ca fiinţă fără număr în ordinea eternă a universului. Este un *semn magic* şi, în manifestarea ei cea mai intimă, poezia, creaţia în general, formează un răspuns inspirat, dat disperării în faţa *tregerii*. De aici, veşmîntul ei predilect — simbolul, — adică acel *ceva* greu de definit care, în sferele lui ideale (v. poezia lui Eminescu), deşi

foarte limpede, rămîne pururi nedezlegat și impenetrabil. Simbolul este centrul în jurul căruia se-nfășoară, asociativ, metafore și cuvinte, a căror grupare dă naștere ideii poetice, percepută întotdeauna ca o muzică îndepărtată și complexă, dar cu semnificația ei distinctă — mereu deschisă. Ermetiștii sintactici și lexicali au *îndepărtat*, n-au *înspăimîntat* (cum — crezînd — s-au înșelat) pe nimeni, niciodată. Ei au confundat mereu sistemul sibilin și încărcat cu mai multe înțelesuri al poeziei mari cu semnul halucinant al sintagmei criptice; au confundat *intenția* cu sensul interior pe care-l simțim, *il intuim* al creației lirice. Poezia a rămas un proces de sistematizare superioară a *ideii*, statuată deasupra oricărei experiențe din afara metamorfозărilor eului creator; exprimînd stările unui subiect (adesea prin eliminarea epicii predicatului), poezia se cuprinde în spațiul simbolului și exprimă atîtea idei cîte i le *poate* descoperi un număr infinit de alte subiecte.

Iată cîteva dintre gîndurile la care trimite volumul intitulat (tot sibilin) *Vîntul din oglinzi* (Editura Eminescu, 1978), — cea mai recentă dintre cărțile semnate de Corneliu Sturzu. După *Autoportret pe nisip*, *Duhul pietrelor*, *Cantilene*, *Camera de recuzită*, și *Anotimpul încrederii* — *Vîntul din oglinzi* pare să exprime cel mai exact simbioza (realizată deplin abia acum) dintre poetul Corneliu Sturzu — care percepe realitatea plastic și esteticianul delicat și comentatorul subtil al artei din culegerea de

eseuri a aceluiasi, intitulată *Artă și sensibilitate*, în cuprinsul căreia autorul reinstaura forța sensibilității în înțelegerea și ierarhizarea valorică a creației. *Vîntul din oglinzi*, oricît ar părea de ciudată afirmația, este o carte a tristeții, o carte care povestește, cu luciditate (și aici stă drama) despre nerosul rosturilor unei vieți (cîte au fost, deci) și despre neliniștile luptătorului care *simte* că visul său va fi, dincolo de orice aparentă zădărniciere, răsplătit cu aplauze și „ghirlande-mpletite“, condiția fiind ca : „Numai drepti arbitrii să fie, numai credincioși / Jurămîntului“. (*Alergătorul de cursă lungă*) Rostirea acelui „Do fundamental / inaccesibil pentru-o altă gură“, visat de poet cu aproape un deceniu în urmă, s-a împlinit acum, dar pe o altă spirală, de unde și regretul adînc pentru ce este și nu este totodată : „Nu lanțul de la gît m-a strîns de stîncă, / Ci dragostea furată de iubire / Cînd mai aștept din veșnicie încă / Răzbunătoare vremi, de izbăvire“ (*Inscripție de sclav*). Evocativ, în linia aceleiași meditații cenușii, estompată de densele cețuri ale labilității timpului și interzis în fața vanității existenței, poetul și omul deopotrivă își alungă singurătatea readucînd în memorie paginile imaculate ale tinereții :

„Cum aş dori ca vechile însemne
Să-ți lase peste frunte doar un semn
Ca scrisurile verii să te-ndemne
Umil s-aștepți la porțile-mi de lemn“.

(*Livrescă, III*)

Ademenit cîndva de focul carnal al iubirii („Eu în moliduri te ciopleam cu dalta, / Așteptător prin viscolul de ani“), omul știe că orice sfîrșit nu vine fără vină, dar creatorul refuză actul implacabil al dispariției, încercînd un joc matur, în cadrul căruia regula este ca numai rîsul să fie surd, libertatea deplină fiind a unui mut și înțepenit regret. *Vîntul din oglinzi* este o carte dialectică, așezată pe contrarii puternice și elocvente ; crezul ei cel mai cuprinzător pare să se consume în ideea, că iubirea și creația sînt singurele atuuri ale individului în fața rostogolirii necruțătoare a timpului. Jocul fiind complex, și naivitatea protagoniștilor este seducătoare, deoarece, depărtîndu-se, ei mai speră încă în rămînerea lor la ospățul „vițelului cel gras“. Dar orice dramă se poate încheia cu o predică, ce poate ar reuși, prin strălucitoarele ei artificii, să absolve pe cel ales de nunta decisivă :

*„Te-am fost pierdut în pilde și-n proverbe
Te-am fost pierdut pe-un colț de caldarîm
Te-am rătăcit în vorbă și în verbe
Te-am rătăcit pe nu știu ce tărîm“*

(Livrescă, II)

Fără a se destrăma în abstracții discursive și în tonuri retorice, Corneliu Sturzu cuprinde în această carte, ca într-o oglindă amplificatoare, axele fundamentale ale spiritului și vieții noastre contemporane, etalînd de la început curajul de a hiperboliza totul, repugnîndu-i schema pură a psihologiei normale, firești : „Să zugrăvești cu har cînd mă voi

duce / Pierzîndu-mă-n tăcere la răscruce / Tu care
vii s-adaugi după mine / Bazaruri de vopsele le-
vantine (Pe tencuială). Poetul se simte totuși cu-
prins de voluptatea adevărului, atunci cînd în ju-
ru-i boltesc (ca în *Clipa* lui Faust) planturoasele
forme de viață și bogăție ale realității : „Ce-nseam-
nă, mă întreb, camioanele ieșind dintre brazde cu
mișcări legănate, de dropie, purtînd în spinare atîtea
boabe cît cerul planete nu are de-ajuns... Uimirea-mi
răspund este-n toate, uimire în curgerea lor“ (*Grîul
din gînd*).

Destinată aproape în exclusivitate meditației și
contemplării, în înțelesul pe care-l sugeram mai
sus, în notele de *dincolo* de vers ale acestei cărți de
poezie robustă, recunoaștem, totuși, și plăcerile mai
vechi ale poetului, dintre care nu lipsesc ironia sen-
timentală, motivele livrești și un anume mitologism,
mai mult grațios, decît grav, specifice lui Corneliu
Sturzu. Este în aceasta semnul distinct al superio-
rității celui care, avînd puterea autoanalizei, posedă
și facultatea de a se privi dedublat, ca obiect și
subiect totodată.

Poet al miracolului intelectual, Corneliu Sturzu
manifestă în lirica sa, (v. volumele : *Autoportret pe
nisip*, *Cantilene*, *Duhul pietrelor*, *Restituirea jocului*,
Camera de recuzită, *Anotimpul încrederii*, *Aproape
clasice*. Antologia de poezie intitulată *Zigurat*, 1979
și romanul *Ianus*, 1981 sînt ultimele apariții edito-
riale ale scriitorului) o vădită predilecție pentru con-
cret, mai exact pentru situațiile concrete, în ale

căror ascunzișuri autorul descoperă ingenioase filiații cu propriul său temperament. Odată stabilite, aceste legături declanșează explozii succesive ramificate în fiecare vers :

„Această primăvară mă-adaugă nervos,
Ca o lozincă-ntinsă între două case,
Și de zăpezi mă rup și cresc frumos
Și-mi bat obrajii toate șalurile de mătase“.

Fără a se destrăma în abstracții discursive și-n tonuri retorice, poetul sensibilizează un anotimp, adăugându-i un plus de uman, revărsat din propria sa personalitate. Dincolo de acest aspect însă, în centrul poeziei stă ideea ce se referă la o serie de atitudini (ale poetului și ale primăverii), manifestate simultan, într-un determinism reciproc :

„Mă despletesc asemeni plantelor subțiri,
și mă dizolv în seve și mă dărui
grădinilor care visează trandafiri
pentru paloarea feței fiecărui“.

Dar farmecul nu se consumă, cum ar părea la prima vedere, în limita unui panteism obișnuit, ci, dimpotrivă, se complică, exprimînd, prin versurile strofei a doua :

„Și mă dizolv în seve și mă dărui
grădinilor care visează trandafiri
pentru paloarea feței fiecărui“,

rolul adînc al motivului pentru care poetul, integrat realității, cum ni-l prezintă prima strofă, visează și

se frământă, conștient de faptul că truda sa artistică este simbolizată de împlinirea acelor „...trandafiri / pentru paloarea feței fiecărui“. De o concentrație maximă, ultima strofă a poeziei „Anotimp“,

„Și pentru-acel solstițiu pe care îl aștept
pe frunze brazde mi-am săpat ca agronomii
și-nnebunită partea stângă de la piept
mi-a explodat într-o duminică a Tomii“

rezumă ideile din celelalte două citate mai sus, amplificând sferic simbolul exprimat de realitatea diferențială dintre cele două anotimpuri : primăvară, care înseamnă vis, intenție, plan, și toamnă, care înseamnă împlinire, rod, cules : „Și pentru-acel solstițiu pe care îl aștept, / Pe frunze brazde mi-am săpat ca agronomii“. Mai precis, în poemul citat, noțiunea *anotimp*, fie că-i vorba de primăvară sau de toamnă, nu are funcția de cadru propriu-zis, ci este mai mult un pretext simbolic prin care poetul urmărește drumul evolutiv al meditațiilor sale, luate în ansamblu. Însăși ordinea strofelor păstrează o ascendență continuă, care culminează, în final, prin acea explozie festivă („Și-nnebunită partea stângă de la piept / mi-a explodat într-o duminică a Tomii“), a cărei cuprindere totală (rotundă) este sugerată și de prezența mai frecventă aici a vocalei o surprinsă în combinații muzicale dintre cele mai expresive. (V. rima, dar și faptul că, în afară de versul al treilea, toate celelalte conțin câte un o, iar ultimul vers are trei cuvinte succesive care-l păstrează pe o, dându-i în cel din urmă — „Tomii“ — un spațiu de

o amplitudine deosebită). Este momentul să spunem acum că numele biblic referitor la Toma Necredinciosul nu este pus aici pentru rimă, ci are un tâlc mai adânc, exprimînd faptul că bucuria încrederii în rodul creației a izbucnit chiar în ziua îndoielii. Pe de altă parte, legat de înfățișarea sferică sub care se prezintă strofa a treia, aluzia calendaristă a acestui nume încheie orbita temporală de la care pornise poetul: primăvară, toamnă și iar primăvară. Revenirea victorioasă în punctul inițial anunțînd acum alte plecări cu volute mai largi și mai complete chiar dacă jocul spiralei constă în a prelua mereu esența începutului.

Gravitînd felin pe axa unei hiperbole, poezia „Tors în ploaie” este un portret de femeie dăltuit pînă la evaporarea totală. Deși conceput în cadrul aceleiași *concret* caracteristic poeziei lui Corneliu Sturzu, motivul artistic al acestui poem erotic se proiectează definitiv într-o spațialitate abstractă (pămînt-cosmos), receptarea lui făcîndu-se mai mult auditiv decît vizual. Datorită metaforelor (toate hiperbolice), cuvintele își pierd orice înveliș material, căderea lor în ritmica versurilor neavînd alt scop decît sublinierea ideii de atotcuprindere a sentimentului de dragoste și de perfecțiune a obiectului acestui sentiment — femeia —, de care :

„...Și cerul se îndrăgosti de ea.
Și brațele-și întinse către ea,
liane aruncîndu-i peste umeri,
pe șold alunecînd. Și mi-o fura“.

și ale cărei contururi, așa cum reiese din strofa citată, nu pot fi percepute în afara mișcării unduioase a lianelor — (frumosul gest de-a îmbrățișa al cerului) — exprimat și de succesiunea accentului care imită legănarea valurilor.

„Vai, primitiv se-ndrăgostise cerul
posomorît, prin junglele-i de ploaie.
Și nu știam că cerul mi-o va pierde
Ca-ntr-o legendă veche, cu Danae...”

Strofa a doua (și ultimă) a poemului, mai pămînteană, prin conținutul ei afectiv, singularizat în reproșurile confesive ale eroului liric (prezența lui este subliniată aici și de interjecția *vai*), își desfășoară sensul în direcția orizontală, opusă colectivului vertical (pămînt-cer) din strofa-ntîi. Dar și aici cuprinderile spațiale pe care se dilată ideea de nostalgie romantică pentru obiectul iubirii, care există, dar la care nu se poate ajunge (virtuțile lui fiind eterne „ca-ntr-o legendă veche cu Danae”), completează, în planul armoniei clasice, infinitul vertical al primei strofe, cu care se întretaie. Așadar, poezia are două planuri : unul *vertical*, reprezentînd portretul femeii (conturat, cum spuneam în abstracția ideilor și nu în concretețea formelor, pentru că, asemenea portretului Tamarei din *Demonul* lui Lermontov, în care eroina nu are nici un fel de *înfățișare concretă*, totul consumîndu-se în hiperbola pasiunii :

„Mă jur pe-a stelelor noian,
Pe răsărit și asfințire ;

Că nici slăvitul Șah persan
Și nici un rege pămîntean
N-a sărutat așa privire“ etc.

(trad. G. Lesnea)

și aici frumusețea acestei femei determină furtuni de ploaie în „junglele cerului“, fără a ni se spune, de fapt, cum era), iar altul *orizontal*, exprimînd iubirea celui care hiperbolizează la modul uman, dar tot în sensul atotcuprinzător al cerului. Să observăm că însăși structura formală a celor două strofe respectă, cel puțin prin cuvintele rimei (diftongi suitori pentru primul plan *ea*, *ea* și coborîtori pentru planul al doilea *ae*), intenția poetului de a sugera *integralitatea* unui sentiment, cerut de perfecțiunea unei idei, ideea de femeie în cazul poeziei menționate. Fără a se bucura peste tot de auspiciile eufonice ale rimei, ale numărului regulat de silabe și a celorlalte norme metrice de factură clasică, poezia lui Corneliu Sturzu se situează în cadrul mării familii a *poeziei complete*. Artificiile formale, adesea asimetrice și lipsite de acel „paralelism al membrilor“ despre care vorbea Gala Galaction în „Poezia psalmilor“ (v. fragmentul citat de Vladimir Streinu în vol „Versificația modernă“, București, 1966), sînt suplinite, în lirica poetului ieșean, de *justețea conținutului*, de încadrarea lui în ordinea realității. Se poate vorbi (și nu numai în cazul poeziei lui Corneliu Sturzu, ci și în situația altor poeți), de un clasicism al *comunicării*, detașat oarecum de cano-nul formal. Sub acest aspect, atunci cînd într-adevăr

se comunică ceva, nu mai importă *mijloacele* prin care se face comunicarea, ci dimensiunile ei, cantitatea de *uman* pe care o poartă.

În acest sens, poezia publicată pînă acum de Corneliu Sturzu, deși aparent temperată, ascunde în liniștile ei de suprafață acorduri adînci, ale căror dezlănțuiri sînt sesizabile numai atunci cînd le cauți.

MÎNIA DIN FAȚA OGLINZII

Ioanid Romanescu este autorul a zece cărți de poezie : *Singurătatea în doi*, 1966 ; *Presiunea luminii*, 1968 ; *Aberații cromatice*, 1969 ; *Poeme*, 1971 ; *Favoare*, 1972 ; *Baia de nori*, 1973 ; *Poet al uriașilor*, 1973 ; *Lavă*, 1974 ; *Paradisul*, 1975 și *Energia visului*, 1977. Tînăr încă și explodînd de nervi și tristeți (acest plural îi aparține), în „spațiul său elastic de sub tîmplă“, cum singur spune într-o poezie, se mai pot întîmpla încă multe miracole, poetul fiind un solitar ale cărui gînduri există în exclusivitate, pentru a descoperi și stabili noi relații între cuvinte, după care (sînt sigur) îi va fi plăcînd să scrie în fața oglinzii, pentru ca, astfel, imaginea din partea opusă (o bănuiesc stranie pentru el în acele clipe) — să-l incite, declanșîndu-i mîniile împotriva a toate și a tuturor, și determinîndu-l (nu-i o exagerare) să se închipuie — *atunci* — un Heraclit, purtător al tristeții universale ori un Faust spînzurat de îndoiala propriei *cunoașteri*. Este adorabilul său truc și nebănuit de dulcea și umana lui regie. Dar iată și rezultatul : tristețea și îndoiala acelor momente poartă în spațiile lor, deopotrivă, cele mai blestemate anxietăți și obsesii ale morții, alături de cea mai sinceră credință și mai cristalină memorie că *viața* este stă-

pîna, necunoscută, a oricărei veșnicii. Poezia lui Ioanid Romanescu este eroică. Enigmele ei tulburătoare și revoltele deschise ale poetului sînt adresate imaginii din oglindă (unui alter-ego mușcător, sarcastic), ce pare că-și rîde de chinurile scriitorului cu plămîinii agățați de uriașe trombe de fum. Și imaginea din oglindă își arată, din cînd în cînd, dintele din față (mai ieșit puțin), iar poetul — cu nervii întinși pînă la paroxism — încearcă, zadarnic, s-o înăbușe cu fumul, exultînd din mai multe țigări aprinse deodată :

*„Parcă aș fi un supraeu
— încă vă spun supracuvinte —
în supranoapte îmi înfig
privirea ca un supradinte“*

(Suprapoem, Energia visului)

Într-o astfel de halucinantă ambianță, urma oricărui contur ia proporții înspăimîntătoare, atmosfera hiperbolei și actul hiperbolizării întrupîndu-se de la sine :

*„cînd greutatea întunericului mi-nchide pleoapele
aud tunetul —
nici moartea asupra-mă
nu va putea să tragă definitiv cortina“.*

(Himera, ibid.)

Aparent, versurile sale se nasc dintr-un joc grav, așa cum îl imaginează doar copiii, adică depășind, uneori, prin acuitatea seriozității, înfățișarea obișnuită și monotonă a realului :

„vai, frumoasele utopii care făceau să adie
Luna pe cer și stelele toate !
vai, cât de pămîntene ați fost
iubiri ale mele, grădini suspendate !“

În realitate însă, gîndul său este *egal* cu sentimentul așezat pe hîrtie, iar o anume cenzură a intelectului, ce pare să purifice impulsia primară, șocul dintîi al comunicării, nu este altceva decît truda istovitoare, în care se cuprind cele două eu-uri ale aceleiași ființe (omul și scriitorul) — menite să se înfrunte mereu, fără ca unul din ele să învingă definitiv vreodată. În felul acesta Ioanid Romanescu se menține în cea mai autentică simbioză dintre un aristocratism de gală scriitoricească și aureola de siguranță ușor trivială și comun anacronică a desuetei lui dedublări :

„poetii au fel de n-ar mai fi
poetii niciodată nimic nu înconjoară
e o rușine să învingi poetii
și sacrilegiu e să-i naști a doua oară“

(Paradisul, p. 35)

Vorbeam de regie și de un anume truc (preliminariile ale abordării hîrtiei de scris) ; mai exact, înțeleg prin asta acel moment — preludiu — specific lui Ioanid Romanescu și necesar pentru compunerea minei *poetului*, a cărui față, drăcoasă și bonomă în același timp, pare a-l certa pe dracul, spre a-l izgoni, de fapt, pe dumnezeu ; cînd aceasta îi reușește deplin, verbul său devine mușcător, incisiv, deciziei

versului abia născut repugnându-i jocul de-a nuanțele și de-a neutralitatea. Lui îi place să se exprime limpede, înlăturînd cu fermitate angosta mediocră și sforăitul filosofic :

„Eu trebuie să fiu crezut
acum, de toți, de fiecare
— cum voi sinteți un mare cîntec —
pe cîntecul meu de onoare“

(Pe cîntecul meu de onoare. Poet al uriașilor)

Furios, extravagant, pervers puțin (în accepția artistică a termenului) și împins către visuri absolute, în cadrul cărora sentimentul social se naște din „solitudine și timiditate“, cum spunea Mihail Ralea, omul Ioanid Romanescu (al cărui rol îl cunoaștem în „efracțiile“ poetului) este un timid, un deferent, închis în spațiul său moral, pentru a refuza, parcă (mai cu ușurință din această postură), orice atingere pîngăritoare. Este în acest mod de relație socială nu numai semnul distinct al celui conștient că „a doua oară nu mai vin pe lume / însă a doua oară voi trăi“ (s. n.) (A doua zi, *Paradisul*), ci și o noblețe de idei, care-l apără de compromis și fatuitate.

Într-un poem-carte, inedit, intitulat „Antares“ (să reținem energismul tuturor titlurilor date de poet) — poem care cuprinde (îmi asum toate riscurile divulgării), ca idee cel puțin, tot ce a scris mai îndrăzneț și esențial autorul *Singurătății în doi*, de la debut și pînă în momentul de față, creație de maturitate și, uneori, cîntec de lebadă — această viitoare care, (între timp poemul a apărut, dar nu în

forma lui inițială) rezumînd o trăire spirituală intensă, consumată timp de mai bine de două decenii și gîndită, poate, pentru tot restul vieții, în fine, acest *Antares* fulgerînd dintr-un singur punct :

*„Privind îndelung un punct fix
Și auzind cum spre el
se deplasează toate lumile*

*privind fără a fi sedus de vreun miracol,
de vreun dezastru*

*cu toate simțurile privind într-acolo
unde nimeni nu vede nimic
și poate că nimic nu există...”*

descoperă o multiplicitate de forțe și eu-ri contrarii, care se ciocnesc, din aceste atingeri scînteietoare conturîndu-se unitatea personalității :

*„nu eu vă întristez
ci forma necunoscută a materiei mele necunoscute
și poate chiar locul în care mă aflu
adăpostit pentru totdeauna cunoașterii brutale”*

La baza gîndirii autorului stă ideea că unitatea și cunoașterea *ființei* umane (a *personalității*, de fapt) sînt posibile printr-o judecată rece menită să înlăture orice urmă de sentimentalism, o astfel de perspectivă, purificată de gerul rațiunii, asigurînd existență obiectivă producțiilor noastre, Altfel, seceta nesiguranței și culoarea de ceară a îndoielii pot curma destule elanuri, chiar înainte ca acestea să fi putut avea ocazia să-și merite una din soarte.

Numai un om cu experiență, ros de viață și de avatarurile ei (cum îi place lui să creadă despre sine), exclude gândul imoralității, dar să nu uităm odată cu Ioanid Romanescu, faptul că și candoarea este nesigură, deoarece poartă în sine atâtea posibilități misterioase despre care nu putem ști niciodată unde vor duce.

Aceste jumătăți de gând ale comentariului meu sînt determinate de puternicele contraste ale poeziei lui Ioanid Romanescu ; rămînînd deschisă, lirica sa este la îndemîna oricărei interpretări : exuberantă, expansivă, activă și, nu rareori, acaparatoare pînă la un adevărat imperialism al spiritului, amarul și entuziasmul ei se revarsă, în starea ei de *dincolo* de rîndul scris, într-un cerc melancolic reținut și pasiv. Poetul este un dialectician de esență voltaireană, aureolată de subtilități dureroase, precum cele desprinse din cărțile unui France :

„Doar martor fericirii atîtora am fost
și fericit am fost cu ei deodată —
am stat în suferință lîngă unii,
din suferința lor să mi se-mpartă“

(Faptele poeziei. Energia visului)

Iată două direcții spirituale care includ lirica sa în spațiul poeziei europene.

DINCOLO DE MASCA

Precocitatea copilăriei, a tinereții, asigură maturității și senectuții o superbă spiritualitate adolescentină, uneori definitivă. Antropologii — filosofi — pot explica științific acest paradox biologic. Este și cazul lui Mircea Radu Iacoban. Cei care-l cunosc de-atunci, adică de când nici unul nu aveam douăzeci de ani, pot spune, odată cu mine, că, acum, după scurgerea — într-adevăr — a două decenii, Mircea Radu Iacoban a rămas același adolescent încăpăținat, care greșește cu înflăcărare și uită cu entuziasm. A rămas tânărul încrunțat într-o ciudată asimetrie a feței (oare pentru a-și reprima o vînjoasă timiditate structurală?), în puterea căruia vor fi stat, încă de atunci, aceste peste zece cărți de proză și teatru, care l-au făcut cunoscut pretutindeni la noi și în multe din țările lumii. I-au rămas gesturile abrupte, soluțiile repezi și... chiar pofta, de altădată, de a stîrni în jur mirare, stupefacție și perplexitate. A rămas (fericit caz) el : blînd ca un copil și irascibil ca un gascon. Apărat de propria-i lipsă de apărare și, adesea, lăsîndu-se purtat de o curioasă mistică a intuiției, Mircea Radu Iacoban are șansa unică de a fi *crezut, iubit, urmat* și, deopotrivă, *negat, urît și respins*, în această interesantă



dialectică stînd virtutea celui menit să învingă, adică în cazul său, forța scriitorului care a reușit să-și obiectiveze subiectivitatea.

Este fără temei afirmația lui Mircea Radu Iacoban din volumul de teatru *Reduta și șoarecii* — 1977 — (v. *În loc de postfață*), potrivit căreia cele cîteva cărți de proză ale sale (*Estudiantina* — 1960, *Nedumerit în Atlantida* — 1968, *O mască în plus* — 1969, *Lumea într-o picătură* — 1970, *Cu microfonul în buzunar* — 1971, *Din Azore în Antile* — 1973, *Razna prin trei continente* — 1977, *Departa* — 1975), n-ar fi decît nucleul teatrului său. Ceea ce-i foarte sigur și exclude orice posibil impact dintre actul epic și cel dramatic al manifestării scriitorului M. R. Iacoban este faptul că dominant în ambele specii literare abordate — rămîne *personajul*, această individualitate cu identitate precisă, aparținînd unui timp și unui spațiu și comportînd o realitate care-l determină, implicat într-un proces complex, de acceptare și refuz, de adeziune și de revoltă. Personajul nu este *numai* o metaforă, sau *numai* o idee, cum îl definește clasicul manual de *Teoria literaturii*, tot așa cum incompletă este și părerea că acesta (personajul) ar servi doar ca mijloc de comunicare indirectă (fabulată) a autorului cu cititorii săi. Fiind și metaforă și comunicînd totodată un conținut (una sau mai multe idei, deci), personajul autentic este o integritate de care se izbesc, învingînd sau nu, mai multe evenimente și mai este

condiția motrice a narațiunii, punctul numit megaron, în jurul căruia plutește întreaga articulație a conflictului. Din acest punct de vedere, scrierile (proza și teatrul) lui M. R. Iacoban se refuză tiparului obișnuit; ele sînt eliptice de cadru și de atmosferă, lucrul acesta complinindu-l aici *starea* personajului, mai exact caracterul totalitar și expansionist al acestuia. Autorul nu narează niciodată și nicăieri; propozițiile sale sînt acțiuni, gîndurile — fapte, iar ceea ce ar putea să însemne în alte cărți aderența prozatorului la poezia faptului mort, la artificii cromatic, în care se situează, uneori, simbolul, la M. R. Iacoban este viața, abordată direct, fără ifose și fără prejudecăți. Aparent comice (datorită atacurilor care le populează), schițele și piesele sale sînt, de fapt, ecoul trist al unui observator lucid, grăbit să cuprindă cît mai mult, să îndrepte și să răzbune, să niveleze la o cotă cît mai apropiată de echilibru căderile sinusoidale ale vieții. Scrisul său este revendicativ. De aici dinamismul cauzelor, reverberația efectelor și caracterul decisiv al tablourilor înfățișate. Personajele acestui scriitor (foarte multe și extrem de precis conturate) nu se rețin ca identitate, ca nume, ci mai ales ca *rol*, ca poziție și ca evidență în complexul social din care sînt convocate. Pregnanța lor caracterologică nu trebuie urmărită în sistemul liniar, continuu și logic al acțiunii, ci în propria *prezență*, citarea lor însemnînd deja un *rezultat*, o istorie sintetizată de cîteva erupții laconice, surde și îndepărtat dramatice. Iată

un fragment din schița intitulată *Cioate* :

„— Vezi Căprioara ?

— Unde ? Unde-i căprioara ?

— Acolo... Nu te uita departe, e în fața ta.

— A, o altă cioată... Care-i ?

— Uită-te.

— Nu văd.

— Calci pe ea. Vezi ? Coarne rămuroase, picioarele-n salt...

— Numai tu știi ce vezi, zău așa !“

Dialogul alert și insinuant anunță decizia din final a bărbatului care, pe măsură ce i se dezvăluie vidul spiritual al fetei cu care se plimbă (el era sculptor, ea — studentă), se simte din ce în ce mai străin și mai interzis în fața ei, închizându-se-n sine prin acel abrupt „Nu vin“. Schița sfârșind aici lasă loc *istoriei* care-o determină ; conflictul nu este cel aparent, situat în neînțelegerea formală dintre un creator anxios și comprehensiv pentru care *realitatea* nu este altceva decât congruența obsesivă a propriilor lui gânduri — și o ființă normală care, integrată lumii, se crede lumea însăși — începutul și sfârșitul ei. Implicând toate acestea, scrierea apasă (extrem de voalat însă), pe ideea de neliniște și singurătate, în care ne situează exacerbară propriului nostru egoism. De fapt, întreg volumul intitulat *Nedumerit în Atlantida* (E.P.L., 1968) abundă în situații limită (*Umbra care și-a pierdut omul*), în ruperi și întreruperi ireconciliante, damnarea eroilor

avînd aici o funcție dublă : a) deznodămînt și b) răsplată a culpabilității (*Luna, sufletul și florile de măcieș, Legenda întîia, Astenii* etc.), prozele lui Mircea Radu Iacoban însumînd în desfășurarea lor zvîcnirile îndepăntat melancolice ale spiritului satiric contemporan. Între studenta din *Cioate*, de pildă (frumoasă, dar dureros de candidă) și Puica — robusta profesoară din *Sîmbătă la Veritas* — există o subtilă filiație genetică, în sensul că fiorul candid al fetei de altădată a *involuat* în obtuzitatea femeii de mai tîrziu, opacă la tot ce există în afara microcosmosului culinar. Universul variat al lumii creată de autor capătă, prin particularitatea detaliilor, o cromatică neobișnuită, încărcată de sensuri și cuprinzînd întreg efectul revelator al nuanțelor conjugate. Prozatorul, dublat de dramaturg, nu creează situații, ci le *descoperă*, convocîndu-le, cum spunem, reprezentanții și numai *relațiile* acestora definesc imaginile alcătuitoare ale proiectelor scriitorului. Elevi, studenți, ingineri, profesori, muncitori, pensionari, bolnavi, valizi, sportivi, femei, bărbați etc., se îmbulzesc în paginile lui, autorul împlinindu-și astfel intenția caleidoscopică a realizărilor sale. Proiecția cosmică a unei astfel de lumi refuză, în fond, denivelarea dramatică a condiției umane, judecată în sine și dizolvată apoi în laturile ei constitutive : pe de o parte vanitatea absurdă a unor indivizi (ca actorul Cezar Radian din drama *Fără cascadori*, sau locotenent-colonelul Emil Copilu din *Reduta și șoarecii*) și la antipod însingurarea delicat

metafizică a altora (bătrînul Radian din aceeași dramă), care, spre a se apăra își pune o mască falsă de cinism abominabil.

Sînt interesante în cărțile lui Mircea Radu Iacoban libertatea expresiei, desprinderea ei de orice artificiu formal, nuditatea și laconismul ei. Dialogul, îndeosebi, revocă orice urmă de sofism, de ocolire a prezumției, replicile concentrînd întreg fondul comunicării :

„— Înapoi la Golia.

— Mor cu zile.

— N-ai decît, da-ntii citește.

— Golia-i închisă“.

Nu lipsește acestui limbaj o caldă vultură comică, acoperită de căderea imperativă a verbului, efectul ei urmînd să se deschidă prin participarea afectivă a tuturor unităților comunicării. Repetiția, în situațiile în care aceasta este solicitată sub diversele ei forme, nu ține să sublinieze mai ales cazul *relevant*, ci starea de iresponsabilitate, de inconștiență a individului, care incapabil de autocontrol, nu opune nici o rezistență alunecării sale în automatism și stereotipie. (O tînră își apără degradarea spirituală, repetînd paroxistic sintagma „nu sînt înțeleasă“, iar alta (Fata Blondă din *Tango la Nisa*) își acoperă golul de gîndire, exclamînd în toate gamele posibile cuvîntul „exceptional“).

Oferind fragmente de timp incluse istoriei și situații independente, cu evocări închise în propria

lor arhitectură, schițele și nuvelistica lui Mircea Radu Iacoban exprimă cazuri și universuri impene-trabile, explozii singulare și singularizate în inedi-tul motivului lor generator. Acolo însă, unde scrii-torul se dezlănțuie liber, acoperind un timp și mar-cînd, detașat, rostogolirea logică a unor evenimente dintr-o epocă precis delimitată, sînt romanul, co-media și drama.

Lumea romanului *O mască în plus*, de pildă, la fel de variată, mai bogată încă sub aspectul com-poziției sociale a personajelor, evocă atmosfera anilor 1950—1960, recompunînd în toate amănuntele ei realitatea existentă, rezultatul încadrîndu-se per-fect definiției lui Tasso, aceea că romanul este me-tafora vieții. Sînt citați aici intelectuali formați sau cei în devenire, toți laolaltă aducînd în obiectiv straturi groase de efecte comice individuale și de grup, caracteristice unor aparate sociale de resort administrativ. Tragicomica situație a generalului Aurelian Ionescu (Candiano Popescu) din *Reduta și șoarecii*, îndepărtata poezie a Marei din *Sîmbătă la Veritas*, copleșitoarea tristețe a celor trei cupluri paralele din *Omul din baie*, minunata robustețe sufletească a Vicepreședintelui din *Tango la Nisa* și replicile pline de tîlc ale calicului Pintilie Fulgeratu din *Noaptea* formează doar aspectele pozi-tive ale contrariilor, negativul fiind, desigur, mai gros și saturînd din plin substanța comică a temelor. Nu lipsesc nici măștile care, sub aparențe de nevi-novată respectare a datoriei și de supusă „integra-

re“ politică, ascund o doză de ferocitate, îmbîcsire și plăcere de a-și tracasă aproapele. Trecerea bruscă de la rîsul copios (v. *Jurnalul Nuței*) la amărăciunea elisoasă, aproape materială a Terezei, este stăpînită de un ce malign care traversează cartea de la prima pînă la ultima pagină.

„Eroii“ nu sînt imaginați, fictivi, ci „decupați“ din realitate, de a căror existență fizică se vor fi frecat umerii autorului pe holurile Universității din Iași, prin cenecluri și ședințe, o, mai ales prin ședințe, la care, fiind „toți prezenți“, nu participa nimeni și în cadrul cărora se propulsau cele mai sunătoare indecizii și cele mai perspicace îndoieli. Ideea romanului *O mască în plus* este aceea a angajării tuturor într-un vîrtej de relații în care dorința supremă a fiecăruia este gîndul nemărturisit *de-a rezista*. Nu se spune însă nicăieri, nimic despre asta ; arhitectura cărții este voit ușoară și tendențios extravagantă. Capitolele ei sînt mascate de o curioasă incidență dintre *ieri* și *astăzi*, dintre 8, 10, 5 și 4 noiembrie (sau în oricare altă lună), timpurile gramaticale conjugîndu-se în funcție de *psihologia* personajelor și nu de logica exprimării optime a întîmplărilor. În roman, dar și în piesele de teatru, domină imperfectul, care reflectă, deopotrivă, indecizia ca și permanența, *eternul*, avînd o valoare exclusiv stilistică și sugerînd nu numai caracterul totalitar, *integralitatea fabulației*, dar și recuperîndea într-un ansamblu sferic a unui spațiu existențial, care-i *altceva* decît simplu artificiu formal.

Autorul realizează prin acest timp metafora condiției umane cu toate trecerile și petrecerile ei. Tradus cumva, acest imperfect ar spune că nu facem nimic pentru că nu începem nimic, lumea existînd cu mult înaintea noastră și sfîrșind niciodată, sau, oricum, infinit *după* noi. Și iată și culoarea albastră a concluziei : ne ascundem în noi înșine, rîzînd odată cu toți și plîngînd numai cînd sîntem singuri. Acțiunea cărții *O mască în plus* nu se poate povesti. *Jurnalul* unei domnișoare naive (admirabilă pătrundere a autorului în tonul fundamental al vremii respective, incertitudinile zilelor lui Pascu Talpă — argumentul romanului —), frumusețea Terezei, — dinamita tuturor întîmplărilor și condiția propriului ei tragism —, un norocos absolvent al facultății, îngrășarea și aplatizarea lui —, de fapt finalitatea tuturor și încununarea oricărei zbateri —, un accident sau o sinucidere ?, ambiguitatea obișnuită și în rest moartea cotidiană. Acestea ar constitui schema în jurul căreia Mircea Radu Iacoban interpune simetrii, ordonează spații subordonează voințe, inculcă și satisface opțiuni, înprospătînd laturile imuabile ale vieții, cucerește un timp și-l propagă, istoric, viitorului. Scriitorul este absolvit. Oricare din cauzele amintite aici ilustrează destine integrate unei anumite conjuncturi sociale raportată artistic unui alt timp, cu alte legi și alte evenimente. Garanția perenității unei creații constă în doza de uman pe care aceasta o poartă în sine.



În cărțile sale, Mircea Radu Iacoban, renunțând la faptul încorporărilor exterioare, a selectat din viața de toate zilele cete întregi de fețe pocite și agresive, opunându-le corurilor suave, timide și duioase, apropiate de ideal și de închipuire. În piesele sale de teatru, aceste două tipuri de caractere sînt împinse pînă la extrem, drama însemnînd confruntarea tăioasă și convingătoare pînă la poruncă, între spiritul beligerant și aspru, aflat la antipodul răbdării și al dragostei înălțătoare.

Chiar în volumele ieșite oarecum din sfera beletristicii propriu-zise (*Lumea într-o picătură*, *Cu microfonul în buzunar*, *Din Azore în Antile* și *Razna prin trei continente*), spiritual, prozatorul se situează în nucleul acelorași alternanțe temporale (trecut, prezent, viitor), surprinzînd în egală măsură perisabilitatea și eternul, imprimînd, astfel, scrierilor sale semnul distinct al integralității.

*

Patru din cele unsprezece volume semnate pînă acum de Mircea Radu Iacoban sînt rezultate din multe și lungile călătorii ale autorului. *Cu microfonul în buzunar*, *Lumea într-o picătură*, *Din Azore în Antile* și *Razna prin trei continente* sînt cărți de călătorie cu statut aparte, cuprinsul lor dînd posibilitatea eului creator să se manifeste în libertate absolută. Dacă poezia, romanul și teatrul sînt genuri autonome, cu obiect de manifestare precisă și cu

deschideri statornicite în expresia mobilă a criticii, textului provocat de peisajul divers al mișcării nu i se poate aplica o etichetă anume, structura lui liberă permițând autorului ca pe dimensiunea unei singure pagini să poată fi, în același timp, epic, liric și dramatic. Nu lipsesc nici situațiile (v. medalionul *Hemingway* din volumul *Razna prin trei continente*), când expresia belestristică se dezagregă în favoarea gândului precis, etalat în disocieri succesive, specifice ochiului critic. În fine, acest bogat repertoriu de relevare este secondat de umbra unui leit-motiv metafizic, care dă întâmplărilor narate înfățișarea imponderabilă a faptului prestabilit. În finalitatea ei ideală și, sigur, în cadrul complexității ei, această literatură poate fi numită *arta totului*, deoarece, asemenea naturii care „se vrea înregistrată“, cum observa Emerson, toate câte există sub soare își scriu istoria, replica unui astfel de text constituindu-se din modul cum cel care-l scrie ia act de numărul infinit de aluzii ce i se fac.

Cărțile lui Mircea Radu Iacoban (este vorba de titlurile menționate mai sus) refuză alaiul de metafore ale reportajului, dar includ motivul *veridic* al acestuia, depășindu-l și prin faptul de a nu avea nimic premeditat în impulsurile ce le determină. În paginile lor se consumă o literatură a spațiului și a timpului, cu tot *concretul* convocat *în sine* de aceste două coordonate ale nesfârșirii. De aceea, probabil, substanța lor conjugă confruntările obscure ale unui subiect detașat cu punțile de taină ce leagă, în ca-

drul grandiosului spectacol al condiției umane, sublimul de mizerabil. Autorul *Lumii într-o picătură* cercetează miraculosul spirit al vieții (pulsând pretutindeni), se află în căutarea perpetuă a certitudinilor, surprinde nuanța aplicativă a naturii și încearcă o ordine nouă în simetria existenței. De aici, și refuzul încorsetării; senzația directă, notația izbitoare, disocierile categorice, verbul inteligent pitoresc și vioi sînt atribute ale spiritului impetuos, situat mereu la antipodul încremenirii. Prozator și dramaturg, Mircea Radu Iacoban descoperă în călătorie adevăratele seducții. Amator de tot ce ține de cunoașterea omului și de fixarea lui în ambianța planetei noastre, el abordează, în aceste volume, infinite și variate subiecte, trecînd dezinvolt de la elegie la sarcasm și de la relatarea nudă a unui fapt („În turn se simte, briza Caraibilor“) — la apoteozarea unei acțiuni umane („cîțiva meșteri restauratori potrivesc o ureche unui leu de abanos“). Dincolo, însă, de virtutea scoaterii din anonimat a lucrului comun descoperim în paginile acestor cărți un robust spirit critic propriu latinului — cum ar spune G. Călinescu —, etalat în bun simț, moderație, priză asupra realității, plăcerea de a rîde, arta de a caracteriza și în siguranța cu care sînt formulate o serie de principii clare asupra fondului psihic întîlnit. Memet, de pildă, șofer pe un taxi la Istanbul, „om de vreo patruzeci de ani“ și tată a „cinci copii“ — motiv serios de prudență excesivă — (conduce cu trei km la oră) răspunde unui vag compliment încu-

rajator : „cred și eu, au rămas în viață doar șoferii îndemânațeci și atenți“, dialogul ușor ironic desfășurându-se cu rezultat alb pentru ambele părți. Tot în volumul intitulat *Razna prin trei continente* este o relatare (*Lelia*) despre o româncă frumoasă care, printr-un destin implacabil, hotărât de vraja fără minte a aventurii, trăiește într-un cabaret situat „la o azvirlitură de băț de Bosfor, dar oricum în Asia“ (s.n.), care, purtând calvarul a cel puțin două vieți deodată, scrie acasă vederi cu *ștampila poștei din Roma*. (Părinții, o soră doctoriță și alta studentă — ea era chimistă — o cred în Italia). Precizarea sarcastică a autorului din sintagma subliniată este singurul atac amar la adresa acestui personaj învins de propriile mofturi și immortalizat de rîndurile unui poem, roman, dramă, istorie pură și studiu socio-psiho-filosofic în același timp. Înfrîngerea Leliei este totală și iremediabilă. Descrierea lapidară a întîmplării și reliefaarea atroce a cazurilor urmărite întăresc ideea că abandonul spiritual în iraționalul pur duce la ispite imposibil de înlăturat. Cu privirea ageră și sigură, Mircea Radu Iacoban dezleagă aici enigma esențială a păcatului : este suficient un orgoliu colțos și o singură alunecare — restul vine de la sine. Povestea Leliei însă (nici unică și nici cea mai palpitantă dintre atîtea posibile), devine simplu pretext în avalanșa de reflecții și umor continuu, strecurat cu vervă și colorat de scînteierea comparațiilor : „La prova unei bărci pescărești ne apropiem, ușor și leneș, de întîlnirea cu Nesebarul.

La picioare zvîcnetul argintiu al peștilor abia scoși din plase ; ne privesc ciudat și clămpănesc sonor din capacele „urechilor“ uimiți de belșugul ucigător al oxigenului. Privit de departe Nesebarul îți amintește imaginile create de fantezia anticilor, care-și închi-puiau pămîntul susținut temeinic de carapacea unei broaște țestoase. Batracianul cuirasat ar fi putut să fie foarte bine insula spre care plutesc, aplecate în vînt, bărcile pescarilor“. (*Messambia din Razna prin trei continente*) Pe acest fond de persiflaj indul-gent (dar stăruitor) se strecoară în preludiul și fina-lul tuturor descrierilor, o *anume* nesiguranță, alarmă și anxietate — tonuri fundamentale — ce atrag aten-ția asupra realului transfigurat. Autorul operează simultan cu armele criticului și ale beletristului. Aici, evenimentele nu sînt create, iar personajele nu provin din medii imaginare, ci totul se petrece în marginile de necontestat ale lumii adevărate, sur-prinsă pe întreg parcursul ei sinusoidal. Poezia mi-zeriei și, deopotrivă, strigătul planturos al belșu-gului au în paginile acestei cărți ecouri egale, care se întîlnesc *dincolo* de mobilul social ce le generează. Ochiul înregistrează cu luciditate și transmite cre-ierului care stabilește raporturile și caută să „explice“ tilcurile obscure ale așezării omului pe Terra. Nu trebuie inventat nimic și nu este loc pentru nici un fel de figură de stil exterioară, care să fie introdusă în uriașa construcție a vieții, cu tot ce-i lipsește și tot ce are ea de prisos, de-a lungul și de-a latul lumii. De la cea mai insignifiantă silabă și pînă la

strălucirea cuprinzătoare a hiperbolei — totul se află inclus, cu precizie electronică, în scheletul terifiant al acestui edificiu monstruos. Cel care poate *vedea* toate acestea, trebuie, condiție obligatorie, să aibă și *tăria* de a le *privi*. Scriitorii care și-au narat imaginile, fără a ști să domine poezia în sine a călătoriei, au eșuat, realizând pastișe moarte după tablouri vii.

Ceea ce realizează excelent Mircea Radu Iacoban în „notele” sale de călător prin lume se vede în modul cum soluționează problema identificării dintre sine și marile materialități elementare. Atent și rezistent tentațiilor de orice fel, prozatorul știe că, dialectic, universul se poate cuprinde într-o picătură, dar poate să și înțeleagă că spațiul acestei umbre de mărgăritar este ireversibil, refuzând vidul rece al infinitului. În fine, din cărțile de călătorie scrise de Mircea Radu Iacoban se mai poate învăța următorul lucru : dacă literatura de ficțiune (poezia, proza, teatrul) propune realității cotidiene o *altă realitate* (mai dură, poate, prin forța de seducție a metaforei), beletristica voiajului are virtutea de a da și răspuns întrebărilor puse și de a limpezi, uneori, ceața sibilinică a vieții.

FIORDURILE IUBIRII

Cărțile lui Anghel Dumbrăveanu — *Fluviile visează oceanul*, 1961 ; *Pământul și fructele*, 1964 ; *Iluminările mării*, 1967 ; *Oase de corăbii*, 1968 ; *Delte*, 1969 ; *Singurătatea amiezii*, 1973 — lasă impresia că nici ele și, sigur, nici autorul lor n-ar fi putut exista dacă, dintotdeauna, n-ar fi fost *marea* — semnul acesta uriaș, prin care pînă și pământul se poate închipui nesfîrșit. Numai că, în poezia sa, nu nemărginirea în spațiu — și veșnicia — în timp — ține să acopere simbolul mării, ci o cu mult mai umană tâlcuire i-a dat poetul, subliniind, doar, înțelesul pentru care, din vechime, se spune că *apa* ar fi înșelătoare, iar florile trec. Este în versul acestui copil, alintat — care a rămas Anghel Dumbrăveanu — dorința implicită (nu afirmată, deci) de a demitiza (în joacă) cunoscutele motive de stupefacție ale oamenilor și de a frînge (din greșeală) ursuza fermitate a depărtărilor. Ceea ce pare să existe, totuși, în afara oricărei îndoieli, este magia cuvîntului, virtuțile lui de-a metamorfoza totul și — important — funcția lui de-a ne facilita transmiterea gîndurilor și a visurilor :

„Chemam din larguri marea cu mii de flote albe
Să-și verse-argintăria lîngă picioru-ți fin ;

*Și visele-mi din preajmă-ți zburau cu aripi dalbe,
Dar tu-mi cîntai în suflet ca fata de pe Rhin“*

(Fantezie. Fluviile visează oceanul)

Și cum țarasconezilor strălucirea soarelui le este izvorul tuturor bucuriilor, lui Anghel Dumbrăveanu îi ajung, pentru a fi trist și, prin urmare, poet, trei lucruri : cuvîntul, un țărm de mare și o iubită — care-și lasă numai imaginea —, trupu-i felin lune-cînd întruna :

*„Erai acolo naltă, dar rămîneai departe,
Te-apropiam cu gura, dar lunecai felin ;
Simțeam aproape clipa ce și-astăzi ne desparte,
Reeditînd finalul legendei de la Rhin“*

(Idem)

Dintre statornicii cîntăreți ai iubirii, poetul *Iluminărilor mării* se distinge prin amplexiunile adolescen-tine ale vaporeaselor îndrăzneli urzite în lipsa fe-meii dorite : „Aș fi voit cu brațul să te-nfășor ca vîntul“ și rămase, din această cauză, fără obiect, cum steril, din punct de vedere erotic, rămîne și formidabilul joc al cuplului din poemul *Copacii tineri* (vol. *Pămîntul și fructele*) :

*„Copacii tineri seara ne primiră
Sub limpedele lor frunzar,
Tu-mi atîrnai de umăr ca o liră
Și beam al lunii înspumat pahar“.*

Obsesia împlinirii în dragoste își păstrează pre-dicatul în sfera aceluiași perfect al optativului chiar și atunci cînd narcoza cărnii („și sîinii tăi cu dulce alb contur“) îmbată totul, actul erotic încadrîndu-se

principiului integral al existenței. Puritatea și o cuceritoare atitudine pudică opresc gestul mîngietor la jumătatea distanței dintre bucuria concretului și regretul spiritualizării insatisfacției :

*„Chiar dacă durerea se dizolvă, chiar
Dacă ceața ei galbenă se resoarbe
Din copacul alb cu care umblu în mine
Rămîn reziduurile durerii, rămîne un nisip
Peste care se vor depune alte nisipuri“
(Anotimp nenumit. Oase de corăbii)*

Inspirația lui Anghel Dumbrăveanu exultă din tot ce poate să se transforme-n cîntec și poate deveni gînd, indiferent la cîte renunțări poate obliga jocul „de-a iubirea și marea“. De aceea, poate, vigoarea versului său nu stă niciodată în spațiul verbului (ca la Minulescu, de pildă, sau, dintre contemporani, Ioanid Romanescu, Marin Sorescu și alții), ci în germinarea, aproape misterioasă, a visului rămas suspendat de propria-i imaterialitate. Lirismul său este nostalgic :

*„Să vezi o fată într-o gară, frumos lucrată
Din lemn mirositor de tei, cu ochii decupați subțire
În cerul disperat de palidul albastru
Să vezi cum stă lîngă un stîlp, cu gura
Nemăiestrit rotundă,
să vezi cum părul ei
De frunze putrede i-astupă fața...” etc.*

(Portret neterminat, ibidem)

Păreri de rău și dorințe ieșite, și acestea, din perimetrul obișnuitului, pentru a se stabili în zonele

purificatoare ale gîndului. Sustrasă energiei rudimentare, erotica acestei poezii pare devitalizată nu atît din lipsa tablourilor furtunoase, dominate de instinct, cît mai ales din *plăcerea* autorului de a se ști suferind artistic, adică iubind *iubirea* și regre-tînd *regretul*. Anghel Dumbrăveanu a trecut, odată cu generația sa, prin toate experiențele de sensibili-tate și materializare a acesteia, luînd cu sine numai ceea ce a *știut* că i se potrivește organic.

Trăind și scriind în plină „modernitate” a lite-raturii beletristice, poetul *Deltelor* s-a cuprins în aureola poeziei românești dintotdeauna, cultivînd un lirism, structural, înrudit cu cel tradițional, valoric, însă diferențiat de acesta și, într-o măsură apre-ciabilă, capabil să-l distingă pe Anghel Dumbră-veanu între confrății timpului său.

Interesant la acest poet este modul în care se dezvoltă *ideea*, îndată ce părăsește simbolul ce o cuprinde. Așa, de pildă, revenind la forța de seduc-ție a apei, omniprezentă în lirica sa, trebuie subli-niat faptul că, folosind *marea* ca simbol, Anghel Dumbrăveanu n-a fost atras de ceea ce este tonic sau terifiant în acest simbol, ci de *taina* „mișcăto-a-rei pustietăți”, taină ce-l va fi determinat pe om, de-a lungul timpului, să atribuie mării forțe ieșite din sfera naturalului. Poetul din *Singurătatea amiezii* deslușește în imensitatea apei psihologia numărului impar și cîntecul șoptit al tuturor nostalgiilor :

„In început se află sfîrșitul,
Cum întunericul în raze de soare.

*Se duce toamna pe dealuri
nebună de vis"*

(Tabla întoarcerii, v. Singurătatea amiezii)

În simplitatea acestor cântății este strecurată o estetică specială, susținută de un individualism exacerbat în intenția de-a rupe total subiectul de obiect.

Privită din această perspectivă, poezia lui Anghel Dumbrăveanu, dincolo de coloritul ei planturos și de o ciudată cosmicizare a bucolicului :

*„Bărcile albe s-au strîns lîngă mal
Și dorm liniștite în lună.
E ora cînd iarba și crengile tac
Și numai ivoriul lunii ca o eșarfă mai sună",*

este idilică, suprafețele ei cele mai cuprinzătoare relevînd versuri diafane și conturînd singurătii romantice.

PLÎNGÎND-O PE EURYDICE

Orfeu îndrăgostit (1966), *Iarnă erotică* (1969), *Umbră paradisului* (1970), *Nunțile efemere* (1972), *Cărtea de copilărire* (1974), *Australia* (1976), *Fiul lui Eros și alte poezii* (1978), *Oglinda de ceață* (1979), *Orfeon* (1980), sînt cărțile lui Horia Zilieru, poet a cărui liră se acordă cu eposul clasic românesc, autorul refuzînd se pare, clocotul, uneori dezarticulat, al verbului modern.

Prin *Orfeu îndrăgostit*, Horia Zilieru este un cîntăreț al iubirii, un poet de subtile și strălucite resurse ; simbolurile sale, aluzive și sugestive, creează în permanență impresia că femeia iubită și cîntată îl asistă pe cititor la lectura poemelor. Vaporoase și suave, contururile ei au forma gestului mîngîietor al îndrăgostitului, prezent și acesta pretutindeni, fie în postură de cavaler apărător, fie în situații de trubadur deznădăjduit, întotdeauna însă meditativ și poet.

Vorbeam de gest. În cele mai frumoase dintre poeziile erotice ale lui Horia Zilieru, gestul — mișcările pe care le face personajul liric — sînt hiperbolice — ele determinînd *forma* și luînd *forma* (conturul) portretului feminin :



„Indoi genunchiul stîng și mîna dreaptă...
 Să-ți țin pe drojdii chipul tău rotund...
 Curg amintiri prin brațul stîng și drept...
 Mîna mea accente noi inspiră“,

motivul acestor insistențe fizice neavînd altă funcție decît aceea de-a amplifica și spațial vibrațiile sentimentului de iubire.

Într-o poezie ca *Distihuri la marginea mării*, prezența iubitei anulează înseși ciclurile eterne ale naturii, îmbrăcînd totul în lumină albă, cum se întîmplă în visul siberian al lui Toma Nour :

„Cocorii fug de zile cu zăpezi
 Tu vii căderea lor s-o luminezi“.

Dar metaforele referitoare la raportul om-natură, în afara determinării cadrului sărbătorește impus de viziunea romantică a poetului, aici, au sensuri mai adînci, ele permanentizînd, prin legătura cu mișcarea veșnică a naturii, un sentiment uman, limitat ca destin :

„Cocorii pleacă, numai tu revii :
 „Logodnă-n seara cu luceferi vii.“
 Cocorii duc litanii lungi în jos :
 Tu vii cu învieri de timp frumos.
 Cocorii scad, prin ceață, navigînd
 Tu crești cu focu-n casă și în gînd.
 Cocorii trec și pier, și-n urmă gol...
 Tu scutului divin îi dai ocol
 și-mi furi scînteii — și-n clorofila lor,
 la pale lămpi, mi-i sufletul cocor“.

Este în această construcție, axată pe contraste, un jurămint etern, o mărturisire de dragoste care

va dăinui mereu, purificându-se și întinerind de câte ori cocorii se vor pierde în ceața depărtărilor. Poezia amintește, ca idee, de jurământul eminescian din poemul „Și dacă...”, unde, la fel, tot ce se întâmplă în natură este subordonat condiției că sentimentele celui care iubește vor exista mereu, câtă vreme vor fi stele, nori, ploi, lună :

„Și dacă norii deși se duc
De iese-n lăcu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna“.

Dar nu poate fi vorba decît de mijlocul comun prin care se hiperbolizează, în cele două poezii, natura, viziunea lor deosebindu-se prin aceea că la Eminescu rămîne ideea de nesfîrșit pustiu, pe cînd în distihurile lui Horia Zilieru, în prim plan se situează nostalgia încercată după finalitatea unui moment al împlinirii, consumat într-un cadru festiv și voit romantic. Un argument în acest sens ni-l servește însăși structura *Distihurilor la marginea mării*. În prima parte a lor rima este jucăușă (Cocorii pleacă, numai tu revii / logodnă-n seara cu luceferi vii) și mai departe : jos-frumos, zăpezi-luminezi etc., sugerînd, acustic, jocul de artificii, component fastuos al unei sărbători feerice, care, în cea de a doua parte a poeziei, prin ideea de mișcare conținută de fiecare vers :

„Cocorii scad prin ceață navigînd
Cocorii trec și pier, și-n urmă gol...
Tu scutului divin îi dai ocol“,

capătă o spațialitate imensă determinată ca și în primul caz de tendința expansionistă a cuvintelor din rimă: navigînd-gînd (gerunziul și în general formele sfîrșite în -înd și -înd sînt unduioase, alunecînd mereu parcă), dar și de celelalte cuvinte ale versurilor, axate, cum spuneam, pe intenția de atotcuprindere a poetului.

Ultimul distih face oarecum loc aparte în desfășurarea poemului citat și ar trebui, poate, rostit după o anumită pauză. El măsoară distanța în timp de la împlinirea sărbătoririi logodnei, marcînd acel sentiment de părere de rău, de nostalgie după ceea ce a fost: („Și-mi furi scînteii — și-n clorofila lor / la pale lămpi, mi-i sufletul cocor“). Regretul însă nu este absolut. Chiar dacă luminozitatea de basm a poeziei de pînă aici a scăzut, reducîndu-se la acele „pale lămpi“, călătoria singulară a sufletului ascunsă într-un cocor rezervă un imperativ îndreptat mereu către alte și alte căutări.

S-ar înșela cititorul grăbit, crezînd că poezia acestui autor, în întregime erotică, se consumă în dezbaterile cromatice și frumos cadentate ale unui îndrăgostit cu sentimentele aflate mereu la timpul imperfect. Un popas mai îndelung asupra unui singur poem doar (*Roman clasic*) și impresia de ușor, de romanță efemeră dispăre, locul ei luîndu-l acordul mai multor note atinse deodată și solici-tate să exprime fiorul adînc al unei concepții. Aici, amploarea cosmică a celui mai profund dintre sentimentele umane nu se mai epuizează în răbufnirile

de ordin exterior ale metaforei, ci se strâng în im-
plozii succesive, după necesitățile sugestiei și ale
expresivității artistice subordonată comunicării : „Și
seamăn cu un fulger întrerupt / Într-un copac mu-
rind pe dedesubt / ...Suspensia marcată de noi
deosebește acumulările din versurile următoare :
„Secunda taie arhipelag sub coaste / Cu diamantul
așteptării caste..., / după care urmează imediat
explozia :

„de când te strig, femeia mea nocturnă,
să îți îngrop funingine-ntr-o urnă,
în lacul unde nuferii transpar“,

și împlinirea ei în necuprins :

„să ai, deasupra, ochiul meu solar“.

Primele două versuri din fragmentul următor
al poemului, printr-o aparentă narare, exprimată
tot prin acea nedefinire a imperfectului, ne readuc
în cadrul de început al stării sufletești a persona-
jului liric cu deosebirea însă, că faptul psihic pro-
priu-zis se situează acum pe un cerc superior al spi-
ralei, evoluând de la motivul exploziv al versului
(1), fragmentul (I) „Îndoi genunchiul stîng și mîna
dreaptă“, la o trimitere cutremurătoare și foarte
sugestivă : „Ca-ntr-un poem de Alexandr Blok, /
vin acru strepezea prin vene foc“, în posibilitățile
căreia sînt rezumate erupțiile frenetice ale celorlalte
chemări :

„Rideam : cum, doamna în albastru iară
răsare-n vin în fiecare seară ?

Și-n fantezii naive, să n-o pierd
îmi înmuiau doar buzele pe sfert
și fără foi de scris umpleam cu tropii
manșetele cămășii albe. Plopii
de dincolo de geam în disperare
îmi aruncau argintul frunzei rare
dar n-am golit-o cupa pîn la fund
să-ți țin pe drojdii, chipul tău rotund“.

Legată organic de actul creației, femeia iubită ne apare în strofa citată sub înfățișarea hiperbolică a unui demiurg capabil să metamorfozeze totul. Visurile devin tropi, așezați pe albul manșetelor, iar plopii umanizați de taina apariției declanșează disperări acordate simțirii celui care iubește, amplificîndu-le.

O suprapunere de stări dinamice, oscilînd între pustiu și plin, între dorință și împlinire, între chemare și răspuns și toate acestea armonizate perfect de căderea estompată ori extinsă a rimelor, după care transfigurarea lirică a sentimentului de iubire se avîntă iarăși înăbușitor și cascadic :

„Statuie boreală, ce tribut
ai dat ascunsă în tipar de lut
cu grîu și untdelemnul în ulcioare
de năvăliri de ape scoase-n soare ?
Prea vegetală ești, că strîmte sînt
metaforele toate pe pămînt“.

Situînd ființa iubitei în posturi contrastante ce servesc deopotrivă visul și realitatea, adică pulveri-

zarea nedefinită și abstractă din metafora „Statue boreală” și imediatul contrast pămîntean din versul „cu grîu și untdelemnul din ulcioare”, ideea crește în sensul aceleiași încercări de a recontura integritatea portretului feminin dispersat în întreg universul sufletesc al îndrăgostitului. Concluzia strofei însă suprimă violența unor asemenea strădanii, păstrînd idealității farmecul inefabil al depărtării.

„Prea vegetală ești, că strîmte sînt
metaforele toate pe pămînt !”

Partea a treia (și ultimă) a *Romanului clasic* nu mai aduce noutăți de fond în desfășurarea poemului, ci se rezumă la actul de a stabili un echilibru psihologic, de atitudine, al poetului față de obiectul inspirației sale. Este vorba de interpretarea conștientă a unui sentiment de mîndrie bărbătească situat între păienjenişul de umbră și lumină a confruntărilor de pînă aici, cu scopul de a reînvia, în sens figurat, armonia dintre strălucirea obiectului cîntat și taina în sine a frumuseții cîntecului. Încă din titlul poemului *Roman clasic*, se poate intui acest lucru, poetul respectînd, aproape involuntar, legea egalității valorice dintre spiritualitate și materie.

*

* *

Dezavantajul criticului față de cititorul obișnuit stă în aceea că cel dintîi, odată intrat în fiorul tainic

al creației, nu poate rămâne acolo, deformația meseriei împingându-l la actul analitic, dincolo de care emoția se destramă în comunicări aride, lipsite de intimitatea ce se stabilise între el și opera respectivă. Aceasta mai ales în cazul cărților de poezie. Distingerea laturilor constitutive ale unui poem nu mai păstrează (cel puțin pentru cel care-ncearcă) farmecul primar al înțelegerii întregului așa cum fusese el conturat.

Iarnă erotică nu exprimă numai dorința de puritate, de alb, imaculat, a unui cuplu liric, ci este mai curînd metafora prin care poetul dezleagă iubirea de potențialul (dar și de sfîrșitul) ei terestru, situînd-o în zona de cleștar a conservării, perenitatea ei pîrindu-i-se una din condițiile hotărîtoare ale existenței. Privită astfel, lirica erotică a lui Horia Zilieru, așa cum observam deja, depășește blazonul simplei poezii de dragoste, manifestînd, artistic, sensurile unui raport perceput rațional :

„O, nu ucide acest flutur doamnă ;
învins și orb lîngă oglinda-ntoarsă
copilăroasa mască mi-o revarsă
în împietriri acvatice de toamnă“

(*Fluture întîrziat*)

Trecerea a ceea ce este oricum perisabil (înfățișarea copilăriei, a tinereții) în „împietriri acvatice de toamnă“, vers ce simbolizează aici permanența, rezumă de fapt diferența calitativă, de pildă, dintre

verbele *a fi* și *a rămîne*. Cel dintîi (*a fi*) se referă la veșnicia cîclică, schimbătoare și dialectică a lumii, pe cînd *a rămîne* cumulează în conținutul său pe lîngă o parte din aria semantică a celui dintîi o funcție superioară și anume, aceea de a eterniza un anumit moment, o întîmplare, un sentiment, preluate apoi de-a lungul timpului, fără modificări esențiale, de memoria vîrstelor. Este deosebirea pe care am făcut-o între volumele *Orfeu îndrăgostit* (1966), *Alcor* (1967) și *Iarnă erotică* (1969) semnate de același autor. (Poetul refuză să includă în bibliografia sa debutul editorial: *Fluierul* — 1959, deși prin poemele *Trec eleve* și *Carte poștală*, încă de pe atunci am bănuit nervul erotic inițial al poeziei sale, și *Florile cornului tînăr* — 1961).

Să urmărim însă diferența tematică dintre cărțile *Orfeu îndrăgostit* și *Iarnă erotică*, volume care, deși se apropie prin titlu și structură, marchează fiecare o altă etapă de interpretare a iubirii.

În *Orfeu îndrăgostit*, Horia Zilieru înțelege amorul sub semnul aceluia „*éloge de la femme*” sau „*Frauenlob*”, cum numesc nemții același lucru, tendința fiind aceea de a descoperi în fiecare poezie capacitatea de seducție a motivului liric — femeia, care, prin existența ei limitată, nu poate fi decît mereu alta, ea aparținînd dialecticii existențiale conținută de verbul *a fi*. Pe cînd, în *Iarnă erotică*, poetul sublimează sentimentul de dragoste în sine,

existența lui ca fapt obiectiv, situat deasupra oricăror întâmplări concrete și comunicat de undeva de departe, de pe poziția unei însingurări meditative, fără tristețea dar și fără bucuria împlinirilor comune :

„Răpuse ocnă în țesut de lut
îmi surpă-n sternul rupt pereții grei
și vegetală, din albastrul ei,
o umbră se ridică în trecut“

sau :

„Și fără trup, ecoul îndurat
îi clatină-n pedepse prund închis
și-n galbeni umeri, lăncii de iris
păzesc edenul de smaragd jurat“

(Balcon)

Nu răsare nicăieri voluptatea mângâierii (ni se refuză pînă și plăcerea optică a unui oarecare portret), izbește însă pretutindeni cunoașterea depresivă a procesului erotic ca realitate independentă de înlănțuirea faptică a întâmplărilor, reluarea analitică a integralității acestuia amintind, structural, de drama lucidității baudelairiene. Părăsind, ca expresie, exploziile vitale ale romanticului euforic de pînă acum, poetul se substituie în cartea de față acelor „lăncii de iris“ ale interpretului rece și comprehensiv, atras de miracolul dezagregării lucrurilor și recompunerii lor într-un alt spațiu și sub înfățișarea unei alte cosmogonii :

„Se face flaut orice os ce doare
și sînge pleacă-n nouri să învie
lampa secretă-n tulbure orgie,
cum în corali e-o muzică de mare“.

(*Lume găsită*)

Este prezentă aici, femeia-planetă, femeia-vis, femeia-haos, femeia-stea (în fond, femeia indefinibilă), sesizabilă doar în sentimentul surpării materialității ei comune, pentru ca apoi să renască în metamorfoze astrale, dincolo de timp și în afara unui loc determinat :

„Tu pală-n tragedia veche vii
cu trup curat ca stelele de mare
în spațiul iernii cu ninsori avere
pe-un clavecin ningînd melancolii...“
„ești ca o broșă-n piept de fluviu-n vaer
pe coama-ntunecimii de azur“

sau :

„Și pleci în pulberi în pelagic val
de mila nopții pe ruini și jale
în rochia de bîlnave petale,
ca robul fără car, la bal carnal“

(*Tu*)

și o șoptită chemare la echilibru :

„Nu striga, ci glas de ocrotire
ocolind cenușa să-mi întinzi,
jos, în naufragiul de oglinzi
trupul iar să-l iau în stăpînire“

(*Psalm*)

În această avalanșă de explozii eterice, aureolate de artificii somptuoase, extreme însă și halucinante

în desfășurarea lor, rămîne ca certitudine universul fizic specific, am spune, poeziei lui Horia Zilieru. Este vorba de ușurința cu care poetul știe să inculce metaforei jocul dezinvolt și accesibil al perceperii senzoriale a lucrurilor, de unde și aparenta sincronizare a raportului dintre înțelegerea poemelor și succesiunea lor. La o astfel de unitate (ideală) contribuind, firește, și forma derutant și jenant de perfectă a poeziilor sale. Dar n-am putea argumenta ideea că numai gruparea imaginilor, interferența lor și rezonanța limbii poetice a lui Horia Zilieru formează corpul orchestral al cărții de față ; efluviul unui îndepărtat inefabil, melodia dramatică a comunicării și tragismul cîtorva situații dau volumului întregul potențial emotiv de care dispune autorul. Poezia *Iarnă străveche* este edificatoare în acest sens :

„E verde frigul dincolo de tine
corăbii lungi alunecă pe lume
fruct înaintea florilor virgine
cu-n blînd adio de curate brume“.

Lipsa iubitei anulează totul ; frigul se materializează în culoarea verde a dispariției încete, iar pămîntul devine o imensitate de apă, în valurile căreia corăbiile singurătății alunecă, fluturînd „un blînd adio de curate brume“. Strofa următoare însă reduce spațialitatea pustiului la scînteierea lapidară și categorică a unui gest pe care „Cineva umblînd nu sparse / cu piatra îndoielii reci oglinde“. Pentru ca finalul poemei să coboare peste zbaterile de pînă

aici, liniștea transcendentă și amar meditativă a pietrei care, în loc să lovească, ia forma „cele mai rotunde lacrimi dintre toate“.

O surpriză ce ne-o rezervă acest stadiu liric al lui Horia Zilieru este mobilitatea cu care poetul izbucnește din paloarea nostalgică a unor poezii, minuind săgețile sarcasmului intelectual, menit, ca în cazul poemului *Treci prin grădini*, să destrame orice așezare întreagă (dar trecătoare), în componentele ei insignifiante, însă rezistente tocmai prin lipsa de interes a omului pentru mărunțișurile vieții :

„Clopotnițe cu cerul blond, bolnave,
ning lin peste funinginea din oase
pupile mari printre ruine joase
își plîng în piatră fluturi în agave“.

Dincolo de rațiunea unor simetrii ale împăcării sublimului cu mizerabilul, situarea iubirii într-un asemenea univers :

„Pe cumpăna din piept ce leagă tandră
acele plaje de-ntristări impure
își leapădă într-un balsam, ușure,
mlaștina pielii doamna salamandră“

amplifică metaforic imperiul vitalității, a cărui negare nu poate duce decît la concluzia din finalul poeziei : „Auzi amanți în suferinți viclene / ducînd pe umeri palele mirese“. Volumul *Iarnă erotică* abundă într-o poezie a stărilor contrastante, a trecerilor repezi de la motivul exploziv al liniștii me-

ditative, la erupțiile prăpăstioase și incendiatoare ale interpretării directe :

„Podoabe vechi cu scene funerare
din părul brun cuprins de-o lungă moarte
aruncă-ncet în riul ce desparte
chipul durut de-oglinnda trecătoare“.

Dominantă rămânând ideea de punere în gardă a tinereții, fiorul alarmant al trecerii corozive a timpului, de unde și o nestăvilită lăcomie de viață. Iată, prin urmare, reversul medaliei acestor poeme. De la cântecul armoniei motivului erotic din *Orfeu îndrăgostit*, poetul face un salt metafizic în *Iarnă erotică*, comunicându-ne sensul veșnic, profund uman, al existenței.

Poet al iubirii, înțeleasă în manifestarea ei astrală, autorul *Alcorului* înnobilează partea prozaică a vieții cu imagini solide și sonore, a căror gravitate și certitudine dau cititorului iluzia ieșirii din ceea ce, uneori, faptul cotidian are în scurgerea sa insule monotone. Existența în poemele lui a unor candori fabuloase, ieșite din tiparul obișnuit și returnate printr-o sensibilitate artistică deosebită :

„Îmi umblă pietre, cum le calcă iară
himera mea (în cercul lunii-amantă)
în rezonanțe clare ca o plantă
cu țevi de orgă-n trupul gol, de ceară“,

coboară peste întreaga sa lirică aerul solemn al tăcerii lectorului. Poate că i s-ar putea reproșa lui

Horia Zilieru o anumită tentatie către criptic în unele versuri, (dar unde este artistul care să se lase întotdeauna descoperit integral?), dincolo însă de orice crispă a cuvintelor, cîntărețul lui Orfeu și al *Eurydicei*, cu fiecare carte apărută, își cucerește o tot mai conturată prezență poetică în lirica noastră.

EPICA OPTATIVULUI

Poezia lui Nicolae Turtureanu este eliptică de extaz și săracă în senzații. Ea se alcătuiește din structura ușor sceptică a autorului, căruia îi repugnă optimismul feeric și larma elegantă a discursului civic. Se vrea un cântec al existenței (nu întotdeauna roză) și exultă din descoperirea că insului îi poate fi hărăzită și catastrofa, tot așa cum lângă dezlănțuitele iubiri stă pitită implacabila moarte. De aceea, probabil, în cărțile sale (*Punct de sprijin*, 1971, *Nocturne*, 1975 și *Pentru cine exist*, 1978), poetul contemplă spectacolul postum, aerul infestat și penibilul pustiu de după banchetul visat. Opulentele festinuri închipuite, întâlnirile fastuoase (*Această zi ce trebuie să vină / această oră ca o cupă grea*", *Semne*), risipa de stele și de îngeri („Aprinsă-i geana mărilor lactee / Sufletul meu precum un cor de îngeri", *Nocturnă*), se petrec fără participarea celui care le declanșează, de unde o posibilă concluzie: starea poeziei este mai seducătoare decât poezia însăși. Așa se face că pînă și frumoasele femei ale *Nocturnelor* nu sînt decît utopii ale acelui așa aș vrea care dinamitează gîndul și, pentru o clipă, eliberează spiritul de cenzura calmă a realității :

*„Din globuri vagi lumina mai palpită
cum sînii tăi sub boarea de săruturi
și nu ne duce doamne în ispită
Șoptește coapsa plînsă-n așternuturi
...iar unde erau ochii mor doi fluturi“
(Nocturnă)*

Motive ale manifestului liric, gînd chinuit de tropotul nemîngîiat al optativului sau, poate (mai sigur), acel „platonism static“, despre care Pompiliu Constantinescu spunea că prilejuiește intelectului să pătrundă esența lucrurilor. Dar indiferent care dintre aceste deschideri ar fi exactă, perspectiva globală ni-l prezintă pe Nicolae Turtureanu sub adevărata lui înfățișare: un glacial sedus de dorul durerii și nu de durerea în sine, mai capabilă să cuprindă impulsul nesofisticat al reacției primare:

*„Se întredeschise o gură de rai
Să ne prefacem — s.n. — că mă zideai
Neagră-i zăpada, părul ți-e verde
Haide, zidește-mă, tot n-am ce pierde — s.n.
(Joc de primăvară. Nocturne)*

Propozițiile *să ne prefacem* și *tot n-am ce pierde*, subliniate în textul citat, pot prefața întregul alai de anxietăți, supoziții, fantasme și goluri care, prin năvala lor vibratorie, precipită (adesea sufocînd) unele versuri.

Interesul fundamental al poeziei lui Nicolae Turtureanu pare să se releve tocmai din această estetică a predicatului amînat, a visului stîrnit de vis și a spaimei de a nu-și pierde cumva echilibrul prin descrierea unei întâlniri adevărate.

Sinecdoca sentimentului și înlăturarea manifestă a climatului tradițional al poeziei sînt două strune (extrem de acut încordate în cazul acestei poezii) care, dacă nu se rup prea degrabă, formează, deocamdată, spațiul cel mai propriu liricii lui Nicolae Turtureanu. Departe de a greși undeva (calculează meticolos totul, deși, întocmai ca în fața partidei de șah, nu poate uita și obișnuita criză de timp) —, autorul, tînăr încă, a reușit să se distingă prin încercarea de a contura un „mediu poetic“, în sine, o ambianță de reacții amestecate (tristețe, superbie, plictis, autoironie, slăbiciune, reculegere, uitare etc.), care, interesant și ciudat în același timp, nu se cuprind în „tema“ versului, ci preced, încropind starea prielnică poeziei :

„...și tu fugi din departe în departe
crezînd că te apropii.
Între noi sînt nesfîrșite spații mișcătoare
tu vii mereu, ele se-ntorc mereu
golindu-ți clipele de sub picioare
(Cerul înstelat deasupra. Nocturne)

Și dacă violenta apropiere prin depărtare a iubitei din catrenul citat deschide, doar, universul resemnărilor active ale poetului, frumoasa poemă intitulată *Ca într-un vechi romanț* este actul apoteotic al dilemelor sale. Un oraș „sentimental“, firește, cu „străzile lucind sub ploaie / ca pielea neagră a unui cal“, găzduiește, participînd, prin propria lui irealitate, la o despărțire pleonastică. Cum ar putea fi numită altfel desfacerea unui cuplu care n-a fost

decît iluzie ? Cînd, în afara gîndului și a unor simboluri, a căror augustă rezonanță mai narcotizează încă puținele tipare romantice („Veneția“, „Florența“, „Chopin“), demitizate însă și ele prin aluzia, detașat cinică, la autohtonele inundații de la Crasna și Tîrgu Frumos, cînd, în sfîrșit, gestul postum al iubitei de-a fi „aprins o lumînare“ se încadrează cortegiului general de surpare și căderi în neant — cum ar putea fi numit acest cataclism general ?

Poezia *Ca într-un vechi romanț* este o hiperbolă a tristeții înțelepte, pragul din urmă al retragerii individului, după ce, tînăr, se va fi avîntat cu înflăcărare, matur, se retrage cu entuziasm, pentru ca, spre sfîrșitul „festivalului“, să plîngă rîzînd filosofic :

„apoi pe scară, veșnic mire
ți-am dat sărutul ideal
și ca frumoasă despărțire
ca un sfîrșit de festival
cînd se retrag poeții-n sine
și pantheonul e tabu
și ce frumoasă despărțire
era dac-ai fi fost și tu“.

După o adevărată risipă de aluzii și trimiteri „incendiare“ („iar barba mea era de scrum“), de freamăt siropos („îmi amintesc iubito cum / îți creșteau zorii din pupile“) și de gîlceavă savantă („Veneția spuneai, Florența... / se auzea cum trece un tren / și între noi era absența / și o nocturnă de Chopin“), mersul felin al poeziei se întrerupe brusc, devenind imposibil : „și ce frumoasă despărțire / cum calul nostru de-antracit / strunindu-și gîtul lui subțire /

pe-un pod de lemn m-a azvîrlit". Tensiunea poemului este gradată, permițînd atingerea maximelor de înălțare și cădere a spiritului numai după o parcurgere completă a tuturor vămilor sensibile. Iată un motiv de lărgire a orizontului viabil prin însuflețirea cadrului amorf, care, trezit, devine motor și complice la fraudă comună a veșniciei: „sub pod era o apă vie / naiade se-mbătau, copii, / dar asta-n altă poezie / de voi mai scrie poezii“.

Ultimul vers al poemului coboară peste filă umbra speranțelor aleatorii, poetul știind că hazardul care a provocat totul comportă și tîlcul împlinirii, chiar dacă sfera acesteia se declină mai ales la singular. Nicolae Turtureanu este poetul cel mai distinct și, pentru mine, mai de recunoscut dintre toți.

VALENȚELE CERTITUDINII CALME

Ceea ce surprinde în critica literară actuală (excepție fac doar câțiva critici recunoscuți din capitală, care au în vedere mai ales *istoria* literară ori comentează opere ale unor scriitori decedați nu de mult) — este teama, inexplicabilă, a unor cronicari, recenzenți și esești „prompti” de a spune despre o carte contemporană, evident, atunci când aceasta merită, că-i bună, foarte bună sau excepțională. Atît de rar s-a spus, în ultimii șapte, opt ani, în critica noastră, lucrul acesta, încît, cineva care, din curiozitate măcar, ar urmări destinul cărților de poezie, proză și teatru, apărute în deceniul din urmă, ar rămîne uimit de felul cum sînt analizate unele apariții la rubricile fixe și pre(a)stabilite ale celor mai multe dintre revistele literare. În fața situației existente, bănuiesc că acel cineva — derutat ca mai toți cititorii „dărilor de seamă” respective — și-ar putea pune și cîteva probleme legate, fie de modul în care editurile transformă unele manuscrise în *cărți* (selecții pentru tipar — în ce scop? — mediocre, insipide etc.) —, fie de comprehensiunea și puterea de *obiectivare* a celui care trebuie să facă, prin mijlocirea cărții, legătura dintre cititorul

obișnuit și lectorul avizat — criticul —, cum spunea Mihail Ralea.

Or, cele mai multe dintre aparițiile noastre editoriale (am în vedere, în special, beletristica autorilor tineri) sînt comentate șablonard, amorf și, uneori (mai grav), ca la unele ședințe înțepenite, cînd un x „pus pe discuție“ nu este nici bun *cum trebuie* și nici rău de tot, adică (ciudată perfidie!) — este ca și cum n-ar fi, n-ar *exista* ca îns și autor al unui volum de literatură, pentru că, se știe că orice fenomen, nesuștinut de contrariile lui, *nu poate fi*. Și atunci? Nimic mai simplu. Spre liniștirea tuturor (autori, critici și public) se admite, unanim și tacit, faptul că vorbirii despre *fantome* i se poate spune *fantomatică* și că, în ultimă instanță, fiecare își face meseria cum poate.

Lipsind mai cu seamă buna credință și entuziasmul criticului, nu putem distinge adevăratele contururi și altitudini ale culturii timpului nostru și, de aici, și complexele unora (adesea nefondate) în fața superiorității spirituale a trecutului. Ca editor și ca cititor (aș putea spune cu oarecare vechime în meserie) mi-au trecut atîtea cărți bune și excepționale, prin fața ochilor, încît „peana“ acră, sceptică și naivă a cutărui isculescu de la nu știu ce revistă nu-mi poate schimba așa de ușor convingerile.

Am făcut aceste, poate prea lungi preliminarii, avînd în față volumele de versuri ale unui poet foarte tînăr : Paul Balahur, despre care consider că

s-a scris și foarte puțin și nepermis de pe deasupra poeziei sale. Este vorba despre *Anotimpul corăbiilor* (1974), *Făt-Frumos din grai* (1976), *Noaptele de zburător* (1977), *Călătorie cu dirijabilul* (1981), cărți despărțite între ele, cum e și firesc, de diversitatea subiectelor și tensiunea ideilor propuse de autor, unite însă organic prin ceva cu mult mai rezistent și mai profund, în înțelegerea mea, decât acel numit simplu (deși foarte important în calificarea calitativă a unei creații) — *stilul autorului*. Tânărul poet ieșean este urmărit, în toate cele trei cărți de până acum, de o idee generatoare, devenită ambiție obsedantă, și anume, aceea de a „pendula“, spiritualicește, între spațiile fondului comun versului eminescian și gândirii lui Lucian Blaga. „*Lumină lină care ești lumină / Și grai întîmpinărilor de grai / Fiind mereu, te-avem numai pe tine / Și tu, fiind, numai pe noi ne ai*“ — scrie autorul în poezia *Lumina și graiul* (*Făt-Frumos din grai*), sugerînd, în linia eminesciană, continuată de Lucian Blaga, că limba oricărui popor este moștenită și nu poate fi născocită, de la început, de fiecare ins în parte. Ceea ce face poetul, adică menirea lui „magică“, constă în forța cu care poate fi în stare să smulgă limbii miracolul ei veșnic, relațiile (nu oricare) dintre cuvinte ce dau naștere, deopotrivă, imaginilor și numesc lumea obiectivă. Poezia mai nouă, tînără, a redescoperit convulsia abuzului de metafore, așa-numitele „imagini călătoare“ în cuprinsul cărora nu mai recunoaștem *un anume autor*,

ci un anume timp, o epocă, lipsită, aproape totdeauna, de semnul peren al distincției.

Paul Balahur încearcă încă din prima carte (pentru a-și realiza visul în a treia, *Noaptea de zburător*) să descopere în metaforă semnificația stărilor eului liric și nu travaliul conceptual — obișnuit — al cuvintelor. De la poezia *Rime* (*Anotimpul corăbiilor*) :

„De tine toate semnele se leagă
Tu ai rețele străvezii în oase
De pui să se respingă să se-atragă
Pe limba lor puteri miraculoase“

la *Balada peșterii* din ultimul volum :

„Mai sînt și azi pe-acolo lilioci ?
Am scris pe ziduri am pictat cupola...
Tu poate că prin spatele meu treci
Și-acum prin dreptul focului acela“ —

este un drum lung și se vede o veche deprindere de a filosofa a poetului — situat în centrul propriilor lui îndoieli. De la un astfel de motiv s-a dezvoltat marea noastră poezie populară și, mai apoi, capodoperele creației culte, la baza simțirii și gândirii românești stînd două imperative intuite perfect de Paul Balahur : simțul măsurii (al echilibrului) și o luptă surdă a spiritului, (purtată însă cu o certitudine calmă) împotriva finitului și a injustiției pe care omul le simte în fața dispariției sale ca ființă. *Creația, Iubirea, Moartea* sînt teme fundamentale și mulți scriitori, aparținînd tuturor generațiilor, le cîntă, le narează, le fabulează — explorîndu-le. Am

sentimentul că fiorul tainic care leagă aceste trei cărți constă tocmai în tâlcuirea acelor teme, printr-un asiduu exercițiu de inteligență contemplativă. În *Nopțile de zburător*, de pildă, Paul Balahur își vede împlinirile visate în omologarea inimii cu pământul, în cuminenția trupească, dar și în curajul integrării sale cosmice, în sublimarea virtuților etnice ale poporului căruia poetul îi aparține :

„N-am spălat lângă comoară,
N-am fost orb lângă lumină
dar originea divină
Mi-a fost mie o povară“
(Baladă naivă)

„Fosforescentă vina de la tîmplă
O-ating cu mîna... Ce și mai departe ?
Azi numai tu mai știi ce se întîmplă
În lumile de dincolo de moarte“.
(*Nopțile de zburător*)

Poetul refuză divizibilitatea naturii, și a vieții în general, afectele sale așezîndu-se neconținut pe fondul neclintit al *totalității*, unde includerea tulburătoare a elementelor (*pământ, frunză, vin, sînge, somn, foc, creangă, oase, spic* etc.) determină o revoluție și amîină implacabilul regret al împlinirii. Este, dacă vrem, în această viziune o fericită întîlnire a marilor motive românești — folclorice și culte : *Miorița, Legenda ciocîrliei, Luceafărul* ș. a., în fondul cărora setea de *viață* exclude orice necumpătare și dezordine a spiritului.

Cartea ultimă a lui Paul Balahur, izbucnind, cum poetul singur recunoaște, din cosmica armonie eminesciană („Azi, draga mea, ne-ar fericii acele / Închipuiri deșarte, ce mai crezi ?“) propune un imperiu al imaginației vitale, aureolată de focul iubirii liniștite, care, ea însăși, pare să se consume dincolo de concret, în sfera de vis a idealității. Aparențele calme, în discordanță evidentă cu înfățișarea masivă a poetului Paul Balahur, sînt închipuiri tonice, în care nostalgia ușoară, regretul și obsesia susțin, tumultuos, contemplația gravă, cu rădăcini romantice și urcușuri subtile în ceea ce Eminescu, Blaga, Bacovia ori Arghezi au comun cu budismul și platonismul, acestea trecute, la rîndul lor, prin filosofia germană sau prin încărcăturile biblice ale unui Baudelaire. Cel mai important lucru în poemele lui Paul Balahur este încăpățînarea lui de a comunica întotdeauna ceva gîndit în profunzime, în sănătoasă spiritualitate românească. Trimiterile și comparațiile nu interesează însă atunci cînd, pentru a face filosofie, pentru a scrie versuri în care dominantă rămîne *contemplarea*, nu ai trecut, cum este cazul său, cu mult dincolo de adolescență.

SUB SEMNUL TOTALITĂȚII

Petre Anghel debutează cu volumul de poezii intitulat *Duhul pământului* (1971), căruia îi urmează o carte de critică literară (*Mihai Ralea, vocația eseului*, 1973), în fiecare dintre acestea autorul relevându-se prin siguranță, maturitate și precizie în comunicare. În anul 1976 însă, numele lui se înscrie pe coperta romanului *Fratele nostru Emanuel*, apariție care marchează un moment important în destinul scriitoricesc al lui Petre Anghel, (cartea este distinsă cu premiul Uniunii Scriitorilor), dar care, în pofida evidenței, trece sub o nemeritată discreție printre critici și cititori. Dealtfel, însăși nota intimă (și fundamentală) a cărții impune tăcere prin structura ei aforistică și prin aspectul, ușor ironic, al expunerii. *Fratele nostru Emanuel* este romanul procesului de conștiință a unui personaj care își surprinde, fără uimire, etapele propriei deveniri și care încearcă să postuleze condițiile ce concură la împlinirea socio-psihică a individului. Moartea mamei, întâmplată când protagonistul era un copil, îl desprinde pe acesta, din punct de vedere spiritual, de realitatea înconjurătoare, obligându-l să-și creeze o lume lăuntrică proprie — mai trainică și, cum singur mărturisește, superioară mediului din care se rup-

sese. El caută, acum, să cunoască, să înțeleagă și să dezlege enigmele pe care le pune în marea lui singurătate („*Pînă unde coboară, aici, vina mea?*”), zilele de visări lungi, petrecute în sînul naturii purificatoare, nostalgiile adînci, dar fără nume, pe care le încearcă — toate acestea întilnesc pătrunderea în tainele pozitive ale existenței, luminîndu-i conturul obscur al desfășurărilor progresive în ordinea timpului. Intrarea lui în adolescență este frenetică. Deprins cu analiza îi este lesne acum să-și proiecteze în afară percepțiile și să-și deplaseze obiectul preocupărilor de la sine către cei din jur : „— Tu n-o să înțelegi cum de a rămas doamna Tamara o străină pentru toată lumea. Eu însă, care am copilărit la țară știu bine care e explicația : Tamara nu-și plătise încă locul. Satul e o colectivitate mult mai strînsă și mai definită decît ți-ar putea sugera aceste cuvinte ; ceea ce se spune îndeobște că formează, în mediul rural, o familie, nu este, cum s-ar crede, o metaforă, ci un adevăr” (p. 11). Matur, el devine un personaj căutat, atît pentru subtilitatea spiritului, cît și pentru modestia sa grațioasă și visătoare. Atitudinea omului, de aici înainte este integral pozitivă : el observă, amplifică ceea ce nu poate vedea oricine, descompune apoi și explică. Prăpastia celor mai întunecate patimi nu-i tulbură o clipă seninătatea. Înțelegînd filosofic lumea, acest ciudat și complex personaj, creat de Petre Anghel, păstrează pe întinsul întregului roman o ironie indulgentă, înțelegătoare, minată, poate, ușor, de superbie, dar și

din această stare, el știe să facă parte oamenilor, vieții și maturii. Latura dominantă a ființei sale rămîne unitatea credinței lui în idealul de purificare al omului și adaptarea acestui crez la nevoile vieții și a condițiilor sociale. *Fratele nostru Emanuel* este, în fond, o carte de confesiune, este spovedania publică a unui spirit robust, călit în vîltoarea existenței și îndîrjit în ideea de bine, de cinste și de integritate morală.

*

*

*

Prindeți vulpile, Lupii la stîină și Școala pedepselor sînt alte trei romane pe care autorul le publică în anul 1978. Ultimul roman (*Sita lui Manona*) apare în anul 1980. Privită în ansamblu, literatura lui Petre Anghel are un pronunțat caracter social, fără, însă, ca autorul să forțeze în vreun mod conflictele scrierilor sale, în vederea unui scop anume, a unei teze. El este un analist lucid, care știe să acopere totul (scene și personaje) sub vîlul transparent al ideii, răspîndind în jur un puternic suflu de viață și poezie a sentimentelor. Iubirea, dragostea pentru locul natal și de aici pentru întregul pămînt al țării, respectul cetățenesc față de aproapele tău și față de marea împlinire a obștii, curajul de a sluji consecvent ideea de bine și progres social (cu toate riscurile ce le poate implica, uneori, un astfel de ideal), regretul (alteori) în fața vremelniceii faptului mărunț (*Sita lui Manona*) și multe alte praguri ale

vieții sînt cuprinse în paginile scrise de Petre Anghel, dînd cărților sale semnul distinct al autenticității. Aparent, stilul acestui autor este opac, lipsit de orice urmă literaturizantă, epica lui acordînd o atenție deosebită stărilor de conștiință, analizelor psihologice (*Prindeți vulpile*) și forței (căpătată prin exercițiu) de a privi drept viața. Este o manieră francă și clară. Caracterele create de el sînt mai întîi delimitate „printr-un zid frumos și solid” —, cum ar fi spus Ralea (pentru ca în arhitectura lor spirituală și fizică să nu se întîmple vreo imixtiune mai puțin caracteristică și, deci, nedefinitivă), după care scriitorul grupează amănuntele și motivul nărrii în funcție de modul cum acestea converg către maximum de determinare a personajului respectiv și a evoluției lui în ansamblul ascendent al scrierii. Să nu se înțeleagă de aici, că Petre Anghel compartimentează viața în ierarhii abstracte, servindu-se la nevoie din fișierul cu „eroi progresiști” cărora le opune apoi insectare aflate la antipod. Chiar dacă această operație factice „s-a purtat” o vreme în literatura noastră, creatorul lui Manona o eludează total, realitatea cărților sale fiind una : *binele lîngă rău*, iar *frumosul*, întocmai ca în viață, ține să umbrească *urîtul*. Filtrat de Petre Anghel, lestul acesta de contrarii dezvoltă armonii închegate menite să releve un spirit robust, lucid și echilibrat. Mediul predilect al prozatorului este cel rural. De aici își selectează tipologiile urmărindu-le *devenirea* și după ce fondul lor sufletesc suferă metamorfozele atin-

gerii lor cu orașul, cu viața febrilă, frenetică și, poate, tocmai din aceste motive, nu întotdeauna sănătoasă, a metropolei. Dacă am forța desprinderea unei idei generale din cărțile de pînă acum ale autorului, aceasta ar putea implica actul unei adeziuni totale, dezinteresată și spontană, dictată de simțul nobil al datoriei, sub imperativul căruia scriitorul colaborează discret la immortalizarea spațiului și timpului în care trăiește. Elanul vital al personajelor lui se susține prin lupta decisivă a acestora de a ieși din obscuritate, propunînd lumii virtuțile unei existențe simple, lipsită de vanitate, aureolată, însă de puterea mîndriei de *a fi*. Etalarea unui astfel de impuls epic supune analizei nu atît amploarea specifică transformărilor sociale ce au loc, cît mai ales neprevăzutul psihologic al oamenilor surprinși (unii) în chiar momentul trecerii lor de la o etapă intermediară la alta. Or, se știe, împrejurările care înlătură prejudecăți și călăuzesc grupuri sociale dezorientate dialectic, au și efect contrariu : spulberă iluzii și facilitează apariția unor indivizi cu personalitate de împrumut. Pînă se disting adevăratele caractere și eroii cu un țel clarificat de conștiința lor istorică, fantezele intermediare, profitorii, joacă, în sînul societății, un rol mai puțin fast, prezența lor umbrind potențialul etic superior al luptătorilor onești. Iată de ce romanul social-politic de azi (inclusiv aici și cărțile lui Petre Anghel) nu eludează natura acestor conflicte, ci dimpotrivă le cuprinde,

dorința autorilor fiind aceea de a analiza cât mai divers și cât mai diferențial realul.

Scrisul lui Petre Anghel dezvoltă în cititor liniștea mîntuitoare a victoriei binelui asupra zgurii malefice care, fatal, rămîne în urma tuturor revoluțiilor. Înțelept și lucid, autorul privește detașat nu numai înfățișarea iritabilă, neplăcută (și trecătoare, ca toate ale vieții), dar și ceea ce este durabil, instaurîndu-se planturos în timp, dincolo de privirea îngăduitoare și limitată a ochiului nostru, știind că încruntarea, oricît de rezistentă aparent, este topită de văpaia zîmbetului.

EXPLOZIA INTROSPECȚIEI

Inteligența deschisă de lecturi remarcabile, prezența unei cenzuri sigure asupra oricăror tentații de divagare de la obiect, virtutea deloc neglijabilă, de a rămîne, cu obstinație, în marginile finalității propuse și, toate acestea aureolate de grija pentru ordine — specific feminină — dau scrierilor de pînă acum ale Danei Dumitriu nota distinctă a fermității și preciziei. Structural, autoarea împlinește circumstanțele așa-numitei „drame” artistice, exprimată de conviețuirea unei sensibilități lirice alături de o gândire lucidă — comprimată într-o remarcabilă percepție critică a realului. Este șansa și, deopotrivă, neajunsul literaturii ei. Șansa constă în forța cu care scriitoarea intră de-a dreptul în miezul faptelor eludînd nevoia de-a inventa conflicte, pe cînd neajunsul se strecoară, grijuliu și obedient, în *metoda* cu care este transfigurată materia descoperită. Se naște însă întrebarea dacă Dana Dumitriu n-ar fi publicat volumul de eseuri critice intitulat *Ambasadorii sau despre realismul psihologic* (1976), în cuprinsul căruia descoperim apetența și programul *de fapt* al Prozatoarei Dana Dumitriu, am fi putut vorbi de riscul vocației critice, ce pare să atenueze,

reducînd, libertatea de manifestare *integrală* a chemării beletristei? Răspunsul anulează părerea că, cel puțin în acest cazar putea fi vorba de o suprapunere intolerantă a aptitudinilor autoarei. Dana Dumitriu, în oricare dintre cele două posturi s-ar afla, scrutează cu aceeași intensitate și finețe psihologiile, caută cu toată seriozitatea mobilul esențial al gestului și al lucrului comun, propunînd o altă perspectivă, în modul cu care ne-am obișnuit să privim în jurul nostru. Tipurile din proza ei (*Migrații* — nuvele 1971, *Masa zarafului* — roman — 1971, *Dumineca miromosițelor* — roman — 1977 și *Întoarcerea lui Pascal* — roman — 1979) sînt implicate, verosimil și coerent, în evenimentele propuse, trăiesc cu simplitate și profunzime, dar nici unul nu este etalat în prim plan, totul devenind *esențial* în părțile, de obicei, secundare ale narațiunii. Este găsirea acelui „punct stabil unic” care poate fi văzut. Proza Danei Dumitriu este eseistică și această etichetare nu supără dacă precizăm faptul că, în accepția noastră, eseul este o operă literară, în care personajele sînt idei. Nu este vorba, deci, de-o încercare sau de dibuielile începutului, ci de un final cristalizat și evident pînă la opoziție. Mîndria, pasiunea, umilința, iubirea, inocența, romanțiozitatea, tristețea, persiflajul ieftin, ironia scăpărătoare, puritatea, pudoarea, măreția etc., adică tot ce implică viața și profunzimile ei este convocat, sub nume de persoane (care nu se rețin, totuși, ca ono-

mastică, ci ca nume predicative angajate în acțiune), pentru stabilirea simetriilor în reconstituirea metodică a realității. Arta unei astfel de literaturi nu stă nici în avalanșa epică și nici în fiorul evocării, ea rezidă în vitalitatea forțelor aflate în conflict și numai autorul este acela care poate regiza, ca un maestru sau ca un cabotin, această încleștare. Critica Danei Dumitriu este reversul medaliei din proza sa. Dacă nu singura, adevărata tentație a scriitoarei este descifrarea universului psihologic al omului, dezvăluirea spaimelor, a nevolniciei, dar și a potențelor lui de seducție și înfrângere a numeroaselor stavile ce i se opun. *Întoarcerea lui Pascal*, de pildă, roman de analiză, în linia lui Camil Petrescu sau, mai exact, a Hortensiei Papadat-Bengescu, propune prin personajul său — simbol —, exersarea infuziei de luciditate a unui spirit inteligent și cultivat, care, trecând prin mai multe întâmplări și situații amorfe, este în măsură să le trezească din somnul letargic al împăcării cu destinul, reanimând viața din jurul său și făcând ordine în straturile confuze ale unor conștiințe învinse. Dar nu atât povestea în sine a lui Pascal interesează aici, ci mai ales alcătuirea sufletească a personajului este edificatoare în congruența conflictului. Apariția lui în cadrul, aproape consumat, al celorlalte tipologii cristalizează câteva nuanțe subtile, dă complexitate detaliului și înviorază ansamblul social al întregului. Privit din această perspectivă, Pascal devine o *unitate umană*,

cu ramificații numeroase în atitudinile fiecăruia dintre actanții conjugați în situațiile prezentate. În *Masa zarafului* și *Dumineca mironosițelor*, Dana Dumitriu rămîne în planul aceleiași viziuni monovalente a personajului, dotat însă cu destule calități, care-l transformă în megaron și, totodată, focar al întregii construcții. Episoadele narațiunii Danei Dumitriu nu sînt complimentare și nu fuzionează între ele. Desfășurarea lor este paralelă și, stilistic, trucasă pentru a putea fi subliniate îndeajuns atît aspectele cronice ale psihologiei, cît și impulsurile acute ale reacțiilor determinate. Este o proză subiectivă, a cărei obiectivare ține să reliefeze nu numai structura, uneori dominantă, a autoarei, ci și virtuțile maxime la care pot ajunge personajele create.

Original (și nu numai atît), în proza Danei Dumitriu, este și modul în care se prezintă raporturile personajului cu mediul înconjurător. Natura nu intră în spațiul afectivității lui, religia cu șirul ei de dogme — nu-l interesează; poezia, cu tot sublimul ei, îl lasă rece, tentația lui supremă rămîne însă vocația socială, de unde metamorfozele eticii lui, aflată în dependență directă de egoismul înconjurător.

Personajele Danei Dumitriu cumulează calitățile și tarele promulgate de scriitoare în eseurile pe care le publică. Autoarea creează un tip complet prin cultură, luciditate și profundă gîndire socială. Și cu toate acestea, complexe (atunci cînd personajul le

are) nu vin, numai decît, din afară, ci dintr-o abia perceptibilă angoasă ce ține de geneză, dispărînd sau amplificîndu-se în contact cu mediul.

Creatoarea *Întoarcerii lui Pascal* este o scriitoare cu o platformă inconfundabilă în literatura noastră actuală.

ENIGMATICUL LUCID

Există părerea că spiritul adolescentin nu-i depășește pe poeții care, întâmplător, ajung pînă la vîrsta contemplărilor albe. În sfîrșit, legende mai mult sau mai puțin absolutizatoare țin să afirme că poetul n-are vîrstă și că fiecare carte publicată înseamnă un debut. Cîtă „poezie” și cît adevăr cuprind aceste credințe rămîne un fapt discutabil, o iluzie caldă a împăcării imaginației cu trecerea fulgerătoare a existenței. Or, situația ce pare să excludă dubiile poate să fie aceea că, îndeosebi astăzi, cînd începem a ne goli de taine și de închipuiri prestabilite, puține din axiomele creației rămîn necontrazise de exigențele vieții. Este întrucîtva și cazul poetului Ion Hurjui. Debutul său editorial se întîmplă relativ tîrziu, după ce omul se așezase în contextul unei existențe pozitive și după ce poezia încerca să însemne o reîntîlnire cu sine — gravă și dramatică în intimitatea autorului —, subtil artificializată și elegant distantă pentru cei ce l-ar fi surprins asupra manuscrisului. Era teama de a nu mai fi avut optsprezece ani și în același timp grija de a-și fi păstrat integritatea unei anume *singurătăți* cu care unii dintre noi ne naștem și sîntem fericiți dacă ne-o putem păstra pînă la moarte.

Noaptea Pandorei — prima sa culegere de versuri — își are izvorul în această discretă căutare a unui timp pierdut, văzut, odată cu trecerea anilor, nu în seismele sale lacrimogene, ci sub semnul unei înțelegeri raționale, aureolată de demnitatea cunoașterii : „E prea târziu pentru carul de aur, / O, cât de stoic se revarsă rîul“ sau :

„Nu te plînge prietene,
la malul care așteaptă
Gondolele au plecat,
Tu singur prezicerile ți le faci“.

(Sărbătoarea)

Refuzînd perspectiva autoînșelării ca și posibilitatea de a-și amăgi gratuit lectorii, Ion Hurjui își angajează sensibilitatea într-o serioasă dispută cu existența tatonîndu-i limitele și cucerind spații metaforice acolo unde i se pare că eul său poate comunica organic cu înfățișarea pietrificată a lucrurilor mai trainice decît noi :

„Pe-aici să mergem ; nici o umbră
Nu tulbură mișcarea.
Eroi tăcuți în busturile lor străvechi, ascultă pașii.
Cărarea viscolește ceasul
Trecut în trunchiul unor arbori ;
Își scutură culoarea baloanele
Și se aruncă-n unghiuri“

(Drum)

Dar o asemenea atitudine artistică nu este nouă. Raportul *eu-lume* a făcut obiectul multor cărți și a și mai multor gînduri. Răspunsurile au diferit numai, ele mulîndu-se subiecivității celor care întrebau și-și

răspundeau totodată. Răspunsurile din *Noaptea Pandorei* au aerul ușor fabulat și depărtat melancolic al finalurilor minulesciene. Plutirea lor calmă poate fi asemuită triteții de-o clipă a culorilor, în cădere, destrămate dintr-un obuz artificial :

„Aproape că stăteam sub palmieri ;
Treceau pe acolo evantaie îmbrățișate,
Nici unul dintre noi n-avea dreptate
Tot căutînd bananele în iarbă.
Nevrînd să-și lase măștile în somn
Tristețile ne sărutau pe jumătate
Aproape că stăteau sub palmieri,
Doar iarna, cînd ningeă colțul casei“.

(Unghiuri)

Surpriza acestei cărți, ca și a altor culegeri de poezie contemporană, stă în faptul că poetul știe să reafirme adevăruri cunoscute, structurate însă viziunii sale asupra obiectului comun și altor priviri. În măsura în care, parcurgîndu-i poezia, cititorul gîndește la fel cu autorul, victoria celui din urmă este împlinită. Și iată cum, cîteva din simbolurile asupra cărora insistă *Noaptea Pandorei* (este vorba de poemele *Nopti cu Don Quijote*, *Șarpele*, *Sfinxul*, *Așteptarea Diane* și altele), reușesc să cumuleze integral drama depărtării pe care Ion Hurjui o percepe ca existînd între sine și un *alt liman* situat, firește, în sfera idealului comun, în genere, oricărei sensibilități umane. Comunitatea aspirației însă nu presupune și reducerea sau egalizarea eurilor aspirante. Poetul este un veșnic interpelat de propriile sale stări, motiv pentru care salturile lui în

afara amorfității generale îl deosebesc de liniștea meditațiilor surde — fără ecou. *Noaptea Pandorei* va să însemne tocmai această intrare, nu lipsită de zgomot, într-un alt cerc al existenței, de unde trecerea corozivă și implacabilă a timpului poate fi privită cu ochiul metafizic al acceptărilor conștiente. Pentru că, în ultimă instanță, evadarea simplă și mobilul ei determinant — revolta — nu sînt suficiente spre a impune ca obiectiv un fapt de strictă subiectivitate. Chiar dacă *finalul* poate fi numit tot *împăcare* și tot *liniște*, deasupra zbaterilor de pînă *aici*, rămîne ca apărător țesutul greu de penetrare a cunoașterii :

„Unda spală trădător trecerea,
pasărea-și caută aripa nefolositoare
și de durere zboară mai sus“.

(*Spirale*)

Or, dezbrăcată de orice intenție de poetizare, cartea lui Ion Hurjui este o culegere de trimiteri axiomatice, o prelucrare, și, poate, de ce n-am spune-o, o întregire a miturilor și a legendelor lumii. Întregire în sensul că acestea, miturile, legendele sînt coborîte în mediul cel mai uman posibil, de unde, lăsate apoi să zboare, ele se îmbogățesc cu înțelesuri noi, legate de esența istoriei contemporane :

„Cînd plec cu fața arsă de chiotul ultim al soarelui
Strada își leagănă puii de om
rătăciți în craterul zilei ce moare.
De mult aștrii dorm în statui,
Umbre întinse peste oracolul nostru“.

(*Ora plecărilor*)

Dar între multe idei grave și substanțiale cuprinse în volumul *Noaptea Pandorei* se mai strecoară, probabil pentru diversitate, și unele jocuri lirice — frumoase în sine — lăaturalnice însă scopului central al cărții, în care poetul se substituie unui urmărit de obsesii mai mult sau mai puțin credibile. Am remarcat între acestea obsesia suferinții și a fricii de a nu se putea face înțeles semenilor :

„De-atîta sînge-n vișini și-atîtea ploi,
la căpătîiul tău stau fluvii mestecînd
și tu-ntîrzii flămînd și fără apă

(*Suferința*)

sau :

„Grimasa cercului se-nchide,
neapărată de dușmanii goi,
prea plinul băuturilor se-nvîrte-ncet
la masa celor fericiți, nefericiți“.

(*Pumnalul*)

Intenția de a polemiza cu un preopinent imaginar, fără a-i știrbi cu nimic virtuozitatea condeiului, coboară asupra sincerității poetului o transparentă undă de artificial, de frondă în fața unui câmp deschis.

Temperamental însă poetul este un interiorizat, un neobosit cumulator de senzații și percepții pe cît de diverse pe atît de contradictorii unele, de aceea, poate, exploziile sale nu au totdeauna aceeași forță incendiară. Fapt este că din orice poziție a căderii, poetul se ridică la fel de puternic :

„Se va rotunji din durere,
după fiecare noapte de dragoste
botezul acesta fără apă,
fără fișii de mătase
fără foșnet de ochi,
cererea fratelui mare, legea mea
lemn de stejar, de nuc, de tisă.

(*Botezul*)

Ornicul trecerii, cea de-a două carte a lui Ion Hurjui, refuză truculența și estetismul frivol, lirismul însemnând, aici, înainte de toate, o atitudine în fața vieții, a timpului și a destinului uman. Universul ei se concentrează spre cîteva categorii esențiale, moartea, eternitatea, aspirația spre absolut, autorul refuzînd voluptatea jocurilor savante și grandoarea nudă a formelor strălucitoare pentru o clipă :

„Eu proscrisul stau încă
În banca întii
Școlar silitor cum fusesem
Și mă plîng și te plîng.

(*Cocoșii spre ziuă*)

Ion Hurjui este pînă la un punct dușmanul iluziei și al convenției ipocrite, nu suportă sub nici o înfățișare, existența meschină, lincezeala confortabilă ori lașitatea discretă. Întreagă întotdeauna poezia sa se revoltă împotriva timpului dizolvant :

„Haosul se îndepărtează
Și noaptea se destramă,
Noaptea o cramă insalubră
Unde nimeni nu va mai lecuî“

(*Luptele sacre*)

și a trăirilor mediocre :

„Credeți că nu știam că există speranța
În cutia Pandorei
Credeți că noaptea
Nu s-a sfârșit în lumină ?“

(*Recolta*),

subliniind, în toată dimensiunea ei, înțelesul neli-
niștii ca antidot împotriva mimării, a platitudinii și
a confortului iluzoriu. Tonul fundamental al *Orni-
cului trecerii* este polemic. Chiar dacă, în destule
cazuri, poetul se ia pe sine drept punct de atac,
întrebările lui nu fac decât să reafirme marile trium-
furi ale aspirației umane :

„Calul Troian cel fără șa,
Calul Troian se lamenta ;
Lui nu-i plăcea steaua de sus,
El nu s-a plîns spre un apus“

(*Calul Troian*),

suspendîndu-le delicat, prin muțenia obișnuitelor
trei puncte, latura lor dramatică, implacabilă. Mai
concret aici decât în *Noaptea Pandorei*, poetul concepe
că abstracțiunea este uneori obositoare și comportă
o anume răceală care-i diminuează frecvența sen-
sibilă și intensitatea :

„Dar mereu se-ntorc clepsidre
Și se vîntură nisipul
Chipul meu a fost sau nu ?

(*Clepsidre*),

de aceea, în mai toate poemele acestei cărți, fluiditatea gândului este reprimată, lăsînd loc unei scandări stenografice, metafora închizînd textul într-o volută complicată :

„Povestea unui drum
Neconținut bătînd la porți,
Un timp lăsat la sorți
O pierdere-n scînteile din scrum“.

(Scrum)

Poetul este, în fond, cel care *afirmă* îndoielile și autorul *Ornicului trecerii* aduce în contextul liricii noastre actuale accente puternice de încredere și vitalitate explozivă :

„Aici, dulce țară
Sărutu-i miracol
Aici, ca să moară,
legenda-n ruine
Se naște din piatră o alta cu tine“.

În *Poemia*, volum apărut în anul 1980, Ion Hurjui imaginează infinita țară a poeziei, chemările ei incendiare, dar și tragicile alungări de pe culmile purități ale celor ce vor fi încercat trucul și jocul măsluit cu veșnicia. Și aici, autorul este polemic dar comunicările versurilor din această carte eludează obstacolul concret al realității, mizînd totul pe cucerirea unor frumoase utopii. Este poezia *poeziei în sine*, cîntecul abia șoptit al celor nouă muze și, sigur, împlinirea în crisparea dramatică a blestemu-

lui celui ales să se mistuie în văpaia focului sacru.

Versurile lui nu cedează nici o clipă posomorâtei solitudinii, neantului sau meditației sumbre; universul lui Ion Hurjui este înalt și cristalin, puritatea și transparența fiind caracteristicile evidente ale enigmaticei sale lucidități.

OLIMPUL DIAVOLULUI

Un bonom drăcos și enigmatic așezat pe glume dintre cele mai grave și mai încărcate de sens, un veșnic nemulțumit de enigmele materiei, pornit, de aceea, cu toate forțele spre a o cunoaște, interpretând-o și descoperindu-i frumusețea în cele mai obișnuite locuri și forme ale ei; un temperament vulcanic și întreprinzător, „egal cu Dumnezeu și cu Dracu“, înfuriat pe mituri și răsculat împotriva lucrurilor prestabilite —, așa ne apare Ion Bănuță în *Olimpul Diavolului* — carte în care încearcă și reușește să fixeze artistic intimitatea estetică a amănuntului cotidian.

Imaginată, descoperită ori recreată (cînd e cazul), lumea poemelor sale ne este intimă și în același timp foarte îndepăntată, acordată perfect contrastelor asociative pe care plutește demiurgic poetul. Cum singur spune în *Predoslovie*: „Diavolul meu este întotdeauna un germen frumos al furtunii“, ansamblul ideatic al versurilor sale se desfășoară permanent după impulsul unui neastîmpăr sinuos, îndreptat către așezarea „mizerabilului“ lîngă sublim. Dar în această intempestivă substituție de locuri nu este vorba (cum ne-am putea așepta în cazul poeziei) de o simplă fuziune (interferență) lin-

vistică, formală, a subiectelor poetice, ci de o robustă conlucrare de fond a acestora, urmărite în linia lor evolutivă și accentuate acolo unde poetul le bănuie finalitatea. Aluziile lui Ion Bănuță la Faust și la Mefisto nu sînt, sub acest aspect, lipsite de importanță, mai ales dacă avem în vedere faptul că *Olimpul Diavolului* își rupe conținutul din Clipa la care se oprișe zbuciumul dramatic al căutărilor eroului creat de Goethe. Încercînd o demitizare a celor două personaje, autorul *Panoramei efemeridelor* (subtitlul cărții de care ne ocupăm) realizează o coborîre programatică din sfera abstractului în ordinea concretului, dîndu-i acesteia din urmă semnificații noi și sugerînd lectorului că nu există cunoașterea în afara mișcării, a devenirii de unde și replica adresată divinității: „domnia-sa (dumnezeu, n.n.) pute de o infinită stagnare, de parcă ar fi supremul responsabil cu birocrăția“ (*Predoslovie*). Și cum ideile mari trebuie comunicate glumind, poetul se plimbă dezinvolt pe aleile sacrosancte ale Bibliei, înlocuind îngeri cu fierari, pe Dumnezeu cu răbdătorul Iov și cu sine, pe înțelepții reci și distanți cu oameni cuminți și comuni și numai sfîntul Petru se bucură de gratitudinea unei prietenii terestre cu poetul, date fiind și legăturile mai strînse ale acestui bătrîn che-lar cu pămîntul. Acesta ar fi spațiul liric propriu lui Ion Bănuță și ușor de identificat în câmpul poeziei noastre atît prin temă cît și prin tonul exuberant și sentențios, determinat de o „dotare“ lexicală specifică obsesiilor autorului și supusă sensibilității

sale, structurată, pe un anumit exclusivism etic. Datorită celor două entități (Dumnezeu-Dracu) deasupra cărora poetul se așază pe sine (Eu), cu drept categoric de stăpîn și mentor, cineva (un vînător de aparențe ori un cititor grăbit) ar putea rămîne cu falsa impresie că poetul așază între sine și restul lumii un zid invulnerabil, de pe înălțimea căruia privește rece cum se succed panoramele vieții. O asemenea interpretare eșuează de la început. Efemeridele lui Ion Bănuță își prezintă autorul într-o dublă ipostază : a) aceea de vizionar, de interpret din afară și b) de impuls accelerator, inclus organic în centrul realității, participînd el însuși la metamorfozarea ei :

„Vinovat fără de tină
să-mi sorb clipa mea de vină“.

(Panoramă blestemului)

Imaginîndu-și lumea ca pe o piață enormă (*Panorama panoramelor*), ochiul „diavolesc“ al poetului o vede în toată amploarea curgerii ei istorice și oprește pentru sine numai momente cruciale, locurile abrupte care au dinamizat căderea valului de timp social :

„Răstorn în mine panorame
de-argint, de noroi,
pe Cezar îl așez în frunte,
Ostaș roman iubindu-și firea,
pe Brutus îl arunc alături,
în sîngele care-a sfințit cuțitul
Noian de strîmbe panorame
și un condei din dac desfrîu,

Nu dau odihnei nici o clipă,
descui cetatea amăgirii
Cu versul „nu mai pot să mor“.

Altădată, poetul vrînd să se descătușeze de orice frîu pe care i-l întinde existența, deliberează asupra credinței, a necredinței, a nebuniei etc., revolta sa vizînd și stările sub care se înfățișează materia (prea sînt vicioase în circuitul lor), de unde, probabil, și eternul dubiu al omului aflat într-o permanentă căutare :

„Caut drumu-n răsărit —
dau de dor de om venind.
Caut drumul în apus —
dau de dus și de nedus“.

(*Panorama căutării*)

Poemul intitulat *Panorama sfintei agonii* îl așază pe Ion Bănuță în șirul scriitorilor pentru care creația este o necesitate, cerută imperios de umplerea vidului stupefiant, „prin care suportăm amețeala pe marginea abisului“, cum spunea G. Călinescu, referindu-se la Eugen Lovinescu (*Ulyse*, p. 91). Este, așadar, rezistența poetului în fața forței nimicitoare a timpului :

„Mereu vine și moare-n noi un gînd,
morții din pomelnic sînt veșnic naivi,
nimeni nu știe în lume sfîrșitul...
Agonia sună în suflet, abuziv“.

Opusă acestei atitudini de înceată dispariție este starea de activitate, mișcare, luptă pe care poetul o vede realizîndu-se dintr-o împrejurare contrastantă :

„domnii mor de vin, de splendoare,
robii scot armura de lângă zid
să geană în veacuri de soare“.

Trimiteri explozive de la cer la pământ și invers, un du-te-vino colorat și plin, impetuos și umil, blînd și irascibil, frenetic și neglijent, anxios și placid, tenebros și clar, reverberat și direct, — o armură neașteptat de diversă și impenetrabilă caracterizează „efemeridele“ lui Ion Bănuță, ele însele căpătînd, în ultimă analiză, înfățișarea divergentă a unei panorame :

„De la Turnul Babel sînt buimac pe drum —
limbi și obiceiuri, nori și vînt și fum.
Apucați de barbă norul să-l răzbesc,
Să dau un spectacol. Cel mai omenesc!“
(*Panorama neamurilor*)

Există în intimitatea poeziei din *Olimpul Diavolului* și o evidentă înclinație a poetului către moralitate, fără a fi însă nicăieri tendențios, dogmatic ori didactic : „Și m-aș legăna în mine — / să dezleg și rău și bine“ (*Panorama legănării*), inspirația lui cuprinzînd generalul uman, nu laturile sale particulare subiective. Și chiar versurile în care I. Bănuță cochetează cu cititorul, punîndu-și mantia de cavalier teribil :

„Mi-am pus de țap, proțap,
Să scot fetele din iad“,

ascund, dincolo de-o oarecare frondă, sentimentul apăsător al neîmplinirii : „Vai și mie, vai și lor / lângă dor, lângă ulcior“ (*Panorama iadului*), sentiment

ce se face sesizabil și în tenta aforistică a unor „efemeride” cărora le lipsește adâncimea și valoarea artistică a celor mai multe dintre poemele cărții. Sînt, așadar, mai slab realizate din toate punctele de vedere „panoramele culorilor”, aceea a „iadului”, a unei „agave” și alte cîteva asupra cărora atenția poetului a stăruit mai puțin. Poate că autorul *Olimpului*... ar găsi pentru acestea o explicație jovială, legată de temperamentul său prea cuprinzător, de reținut însă rămîne certitudinea că majoritatea pieselor din această carte uimesc, intrigă și amuză cititorul, prezentîndu-i o lume extrem de colorată și plină de sens.

N-am putea vorbi de un stil, în sensul formal al cuvîntului, al liricii lui I. Bănuță. S-ar părea că poetului îi repugnă metaforele și cuvintele căutate; imaginile și metaforele lui sînt idei, comunicări, sensuri și cum, prin sinceritatea și gravitatea lor, acestea nu au nevoie de un înveliș „frumos” (valoarea stînd în adâncimea fondului care-l conține), ele se manifestă deschis, solicitînd direct corespondențele lor în sufletul cititorului. Aici stă, credem, semnul maturității poeziei din *Olimpul Diavolului*, pulsațiile ei distincte, urcușurile și prăbușirile ei, starea brută și rafinamentul interior al întregului ei spectacol:

„Ce triști sînt albatroșii lui Baudelaire pe vas,
aș plînge lîă ei ca niciodată,
privind în geam o umbră înecată
nemaștiind ce-a fost în vînt și ce-a rămas“.

Și mai departe :

„Un monstru rîde surd în plîns de soare
și mă devoră ca pe-o frunză vîntul,
înveșmîntînd în toamne lungi pămîntul...
Ce triști sînt albatroșii de cicoare“.

Am citat aceste versuri din *Panorama tristeții* (dedicată lui Perpessicius), care-și prezintă autorul într-o altă stare decît cea de pînă acum ; nimic din ironia bonomă, din satanismul vijelios și din atotcuprinderea demiurgului. Poetul se claustrează în visare, declamînd melancolic după Baudelaire și după alții, regretînd parcă redingota și lavaliera altor timpuri. În asemenea momente, altruismul său salută „generația de aur care mă va scăpa de mine însumi în primul pătrat al plutirii absolute în Univers (*Pre-doslovie*). Pînă atunci însă, nu încetează a se căuta pretutindeni pe sine, regăsindu-se în marea panoramă a lumii, lunecînd odată cu undele ei și oprindu-se din cînd în cînd spre a ne bucura cu vioiciunea jucăușă a limbajului și-a gîndurilor sale.

ELUDAREA METAFOREI

Însemne în porți (1979) este a cincea carte a poetului Silviu Rusu. Autorul a debutat editorial în anul 1969 cu volumul intitulat *Întoarcerea lui Făt-Frumos*. Aceștia i-au urmat : *Sînt* (1971), *Rost* (1972) și *Pămîntul din frunze* (1976).

Privită din perspectiva sincerității ei, lumea poeziei lui Silviu Rusu apare ca o certitudine pietrificată în limita dintre îndoială și extaz. Este expresia gestului comun al omului simplu, pentru care cîntecul, dragostea și pămîntul înseamnă puntea pe care acesta o așează între sine și nemărginirea veșniciei și mai poate fi un mod de existență liberă, fără constrîngerii și în afara paleativelor cu efect îndoielnic :

„Să mă revolt ? — eu sînt cel întors
în sine și apoi către sine și sînt
cel care poate să fie și să nu fie
cel care se taie din stîncă și
se-ntrupează din vînt“.

(Care este puterea mea)

Este un strigăt robust, lipsit de „stil“ și de metaforă, poezia împlinindu-se în starea nudă a ideii. Cuvintele versurilor păstrează o greutate anume, izvorîta din dureri și bucurii ancestrale, ce pot fi

auzite pretutindeni, dar cît de personal exprimate aici ! :

„Revino tu la jumătatea serii
Cînd nu știu încă dacă știu ce sînt
Și strînge-mă așa ca să mă sperii
Din nou, cu un strigăt rece pe pămînt“.
(*Revino din vol. Pămîntul din frunze*)

Această specificitate a poeziei lui Silviu Rusu rezidă în faptul că atît motivele erotice cît și tîlcurile cu subtil rafinament filosofic al unor poeme :

„Mă amețești, abia acum încep să știu
cît pot fi eu de apă, de noapte, de mare
și cît de nesfîrșit sînt și cît de pustiu
așteaptă în mine o luminare“
(*Necunoscutului*) etc.

sînt acoperite, în paginile cărților sale de dorința lacomă a poetului de a se ști pulverizat în arderea atotcuprinzătoare a sentimentelor, în gîlgîirea atavică a dorinței, ori în voluptatea hiperbolică de a se înfrupta deplin din roadele pămîntului și din tainele mirifice ale naturii :

„Acum cînd ochii mei cît tot pămîntul
S-au deschis de-a dreptu-n ochii tăi
N-ai timp să știi c-acela ce cuvîntă
e altul, care mai întîi
de-a te găsi s-a strecurat prin glie“.

(*Depărtări*)

În ciuda aparențelor de modernitate și libertinaj prozodic, ramurile pe care se despică mugurii frumoși ai poeziei lui Silviu Rusu pornesc din trun-

chiul sănătos și neted al poeziei noastre populare și culte. Asprimea unor cuvinte, ori întorsăturile mai puțin adaptate metrului curgător al limbii noastre se pot explica prin curiosul amestec al baladei cu idila și elegia rurală, topite ingenuu în substanța celor mai multe dintre poemele cărților sale. Îngenuitatea însă acoperă doar o parte a explicației, jumătatea următoare mutându-se în structura intimă a scrierii poetului. Silviu Rusu este un epic al exploziei lirice descoperită în exterior :

„dar te iert și te port cum își poartă pământul
vulcanii orbi, cutremurul lui mereu sălbatic și viu
în clipe doar strig și îți aștern cuvinte
drept cale a suferinței, pentru că te știu“.

(Poem)

după care, entuziast, idolatrizează ideea, pendulînd senin între aburul cețos al elegiei și arșița orbitoare a idilei. Lui îi repugnă zăpăceala și bîlbîiala incoerentă a „modelelor“. Sintetismul naiv și stîngaci al figurilor întîlnite în caietele de școală, ori pe albul perete al grădinițelor este, adesea, mai grăitor și mai sugestiv în puritatea lui. Să nu se înțeleagă însă, că monologul liric al acestui poet se dezvoltă pe un substrat obscur, exprimînd, asemenea poeziei populare, tonul irațional al avîntului colectiv :

„Burebista se înalță în noi prin fîntînă
îl bem și îl răsuflăm în aerul casei
aerul face să rămînă
busuiocul de lemn și-n liniile trase“

(Burebista)

Cadența versurilor lui Silviu Rusu figurează limpede numărul ocult după care se desfășoară ansamblul mitic al trăirilor autohtone, de aceea, probabil, majoritatea poemelor lui au o rezonanță primitivă, în miezul căreia patima frenetică și stingerile aproape religioase se întâlnesc în cea mai deplină armonie :

„Nu mai sînt acela, tu copilă
astîmpără-te acolo în podea,
nu mai ieși din lemnele uscate
în indiferenta zi a mea“

(*E ziua mea*)

sau :

„întoarce-te crud
cu tulpina tăiată căzînd
întoarce-te pălmindu-mă
lovindu-mă cu pietre
fii astfel oglinda
spartă și deschisă
care nu mai înșeală
și care-mi spune
pînă cînd și pînă unde“

(*Întoarce-te*)

Amețitoarea rostogolire a întîmplărilor, lipsa de răgaz în fața stării eterne a lumii, teama de a nu fi cucerit totul din curgerea sinuoasă și limitată a unei vieți sînt, de asemenea, motive care duc în zonele îndepărtate ale psihologiei rustice, anxietățile poetului tinzînd apoteotic să exprime neliniștea generală și fiorul comun în fața neîmplinirii. Poetul este inclus organic șirului neînterupt al celor pentru care locul existenței fizice stă aureolat de le-

gendă și topit, prin urmare, în acordul sublim al cântecului :

„În noile păduri, iată ce spun
Orice copac se cheamă prun
Și orice fir de iarbă e o fată“

(Să vină pădurarii)

Infiorată de o atît de copleșitoare iubire a *locului*, spusa poetului are ceva de rugă și ceva de blestem, aparentul „imperialism“ al unor strofe nefiind în fond decît o nevinovată frondă, o refulare a înțeleptului lucid, care știe că în fața morții mai poate sta doar cuvîntul bine ales și potrivit. Opusă dispariției mai poate fi *lupta*, încercarea de-a escala timpul prin forța iubirii și prin curajul de a te considera inclus în circuitul etern al naturii ; de aici panteismul unor versuri și rigiditatea căderii lor :

„Eu am să ajung
Ieșit din amurg
Doar fără umbră, —
Doar fără umbră...”

(Fîntîna)

Nefiind poet al unei singure note și neîngăduindu-și căutări sterile, în conflicte și istorii străine sîeși, Silviu Rusu compune o poezie bogată, cu orchestrație complexă, al cărei ecou se pierde în unde lungi și cuprinzătoare ; ea se înscrie, cu tot ce are mai rezistent, în spațiul curat și sincer al poeziei noastre contemporane.

DRAMA LUCIDITĂȚII

Există o situație specială, intimă, a cărților de debut. Ea constă în aceea că cititorul, ori de câte ori se află în fața volumului unui scriitor debutant, încearcă o stare complexă, determinată de sentimente diverse și contradictorii. Dintre acestea, cele mai puternice sînt două : curiozitatea și îndoiala. Cea dintîi se referă mai mult la autor, la structura sa și la felul în care aceasta se oglindește în creația respectivă, cealaltă are în vedere raportul împlinirii artistice a confruntării omului cu realitatea. Și, mai ales în condițiile debutului, nu sînt rare cazurile cînd cunoașterea omului facilitează înțelegerea operei, desprinderea sensurilor ei structurale, aceasta pentru motivul că întîia carte este și ultima care „împrumută” cel mai mult din temperamentul, caracterul, într-un cuvînt, personalitatea celui care a scris-o.

Calculat la vorbă și la faptă, echilibrat cînd trebuie să-și transmită sonor gîndurile, Stelian Baboi pare a nu se grăbi în nimic, întreaga lui înfățișare fiind mai curînd a unui țăran sănătos și lucid, tentat să-și ascundă înțelepciunea și ascuțișurile ironiei în dosul unei măști de naivitate. Îl trădează însă ochii.

Scalpirile verzi ale privirii ascund înăuntrul lor arderi adânci și cuprinzătoare.

Prozele scrise pînă acum (este vorba de cărțile intitulate *În bătaia soarelui* și *Prima iubire*) îl reflectă întrucîtva. Dramatismul șocant, poezia calmă și resemnarea adînc meditativă a conflictelor erotice ori sociale din scrierile lui trebuie căutate dincolo de aparențe, printre rînduri. Observația lucidă a cadrului transfigurat, evidenta detașare față de subiect (deși povestirea se face adesea la persoana întîi, implicînd o pronunțată tentă autobiografică episoadelor), tonul sobru și reținut, patinarea autorului pe elementul investit cu valoare de simbol al notației scurte, aproape telegrafică a faptelor, însumează doar cîteva dintre coordonatele de bază ale scrierilor sale. Cît privește universul tematic al cărților lui Stelian Baboi, cu excepția nuvelor (*În bătaia soarelui* și *Iarba*, care pornesc din alt izvor, toate irump din cele două medii sociale cunoscute bine de autor : mediul țărănesc în care s-a născut și a trăit pînă la o anumită vîrstă și cel muncitoresc în care, de asemenea, a ucenicit o vreme prozatorul. De reținut este faptul că peisajul uman al satului, în bucățile dedicate acestuia, nu-și mai păstrează siluețele enigmatice, dominate de mister și superstiție — imaginea clasică a țăranului român — ci doar poezia nostalgică a locului — element caracteristic sufletului rural, aureolat acum de o înaltă demnitate istorică (*Noroc bun, pămînt natal*). Tot așa cum profilul moral al muncitorului conturat în paginile cărții

este surprins în cadrul contextului social nou, lipsit de crisparea umilă a altor timpuri (*Accident*). Fără a fi cu nimic căutată, această realitate aduce în discuție problema transfigurării artistice a unui proces trăit, cunoscut în toate dimensiunile sale și interpretat, din interior, în sensul firesc al adevărului social.

În cîteva povestiri (*Mama, Mama și fiii, Sanie cu zurgălăi*), prozatorul prezintă la fel de succint și de nud o serie de întâmplări legate de propria-i copilărie, lăsînd acțiunea să-și valorifice singură drepturile la poezie și romanță prin fiorul complex al autenticului. De un realism acut (imaginea copilăriei este surprinsă aici în postura sălbatică a luptei pentru viață ; bucuriile sînt elementare, jocurile aspre, iar personajele, gustînd de timpuriu truda, intră în haina largă și plină de răspundere a oamenilor maturi), aceste trei proze rezumă pregnant filmul tragic al anilor de secetă de după război. Dar munca de iad la care se înhamă deopotrivă părinți și copii spre a potoli setea de apă a pămîntului nu le asprește caracterul și nu le violentează simțirea, ci, în chip cu totul neașteptat, le umple sufletul de duiosie și de grija unuia față de celălalt (*Mama și fiii*). Acolo, însă, unde forța de narare a prozatorului se ridică la un înalt grad de realizare artistică, desfășurîndu-se într-o deplină armonie a conținutului cu forma și păstrînd o fluidă corespondență între starea psihologică a personajelor și natura înconjurătoare, este schița *Mama și luna*. Foarte

scurtă, bucata impresionează nu atât prin tragismul subiectului (fiul își duce mama la spital și aceasta moare pe drum), ci mai ales prin întreg procesul tainic și prevestitor al morții, prin aluziile fantastice ale muribundeii, prin încercările ei de a-și pregăti moral feciorul în vederea apropiatului dezno-dămînt. Nu se spune însă nimic direct ; totul se sugerează.

Începînd chiar cu primele rînduri ale schiței, cei doi eroi sînt învăluiți de mister (un mister materializat aproape, invulnerabil). Doar cîteva raze de lumină străpung din cînd în cînd învelișul opac al durerii, permițînd o oarecare comunicare între ei. Dar și aceasta abundă în metafore și voalări delicat sugestive. Luna, martor nocturn la trecerea mamei din viață, îi servește acesteia drept pretext alegoric pentru a-și anunța fiul că moare : „— Au s-o mă-nînce vîrcolacii, Steli. — Nu-ți fă griji degeaba, îs superstiții“.

Și cînd ajung în dreptul unei păduri, tot mama zice : „Mi-e frică, auzi cum bat duhurile rele cu oasele morților în mesteceni ? — Eu nu aud nimic, ți se pare. — Tu ești tînăr, n-ai cum să auzi...“ După care urmează o aparentă clipă de seninătate : „Voi sînteți zece și eu una. Oare la care să țin mai mult ? — La care vrei mata, i-am zis. La toți țin, dar nu pot să-mi împart inima în zece. — Lasă-ți inima în pace. Ai nevoie de ea acum.“

Simțindu-se din ce în ce mai rău, mama trece la anunțuri mai directe : „Taică-tu a fost bețiv și

voi nu-l iubiți. Să aveți grijă de el, e tata vostru“.

Șocat de trecerea ei peste înțelegerea tacită de pînă aici, tînărul își părăsește și el calmul aparent, răspunzînd cutremurat și grăbit : „— Nu mai vorbi din astea, n-au nici un rost“.

Înțelegi parcă asupra tuturor urmărilor, de aici înainte aluziile dialogului sînt tot mai transparente pînă la acel înăbușit și ultim strigăt : „— Gata. Steli, au venit vîrcolacii“. Fragmentul final este zguduitor de sugestiv : „Și-n timp ce căutam prin buzunare lumînarea, luna dispăru complet și se făcu întuneric. Caii speriați își scuturau coamele și nechezau. Clinchete moi de alamă dogită porneau din căpestre pînă la cer“. Extrem de densă, fiecare cuvînt din schița citată vibrează adînc, trimițîndu-și ecourile în zonele îndepărtate ale psihologiei rustice. Legat organic de semnele naturii, țăranul își alătură destinul său limitat stărilor eterne ale acesteia, consumîndu-se împăcat cu ideea că tainele ei sînt și tainele lui ; de aici, probabil, și demnitatea de granit a ciobanului din *Miorița*. Dar ceea ce captivează îndeosebi în acest proces nu este clipa propriu-zisă a dispariției omului din viață, ci disponibilitatea lui de a întîmpina curajos moartea, reacția metaforică și conștient fabulată cu care-și învăluie gîndurile, dispoziția lui de a cocheta cu veșnicia, cugetînd la evenimente și întîmplări ce vor avea loc după sine, ca și cum prin trecerea lui nu s-ar întîmpla, în fond, nimic deosebit.

Intuirea acestor adevăruri și transpunerea lor artistică la nivelul realizării din *Mama și luna* fac din Stelian Baboi un talentat și inteligent observator al sufletului popular. O poezie cu totul stranie și intempestivă se declanșează din scrierile erotice ale acestui volum. Personajele lui Stelian Baboi iubesc obsesiv și radical. S-ar părea că motivul pasional al cuplului, pendulînd între puritate și dezechilibru, nu-și mai găsește împăcare decît în renunțări epuizante, situate ori în vecinătatea imediată a morții (pentru bărbat), ori în dăruirile ocazionale, lipsite de bucurie (pentru femei). Împlinirile sînt rare și fără durată, iar dacă se întîmplă totuși să reziste, cursul firesc al căsniciei este întrerupt de răbufniri torturante de gelozie ori de căutări deșarte ale unor idealuri ce nu sînt, dar care ar fi putut exista (*Autobiografie, Dimineața bărbatului* etc.). Supus conținutului, stilul povestirilor din această categorie este cînd contorsionat și haotic, cînd limpede, reverberat și sugestiv, acomodîndu-se necesităților conflictuale și exprimînd realitatea internă a stărilor psihice. În schița *Alb pur ca geana răsăritului*, de pildă, fragmente întregi se desfășoară sub semnul unei autentice poezii, atîta vreme cît între cele două personaje îndrăgostite se consumă ecourile luminoase ale sentimentelor lor ; îndată ce lucrurile se întunecă însă, coborînd între ei șarpele unei duble gelozii (ea era frumoasă și avea să trăiască, el iubea și era pe moarte), totul devine tulburător și obsedant, convulsia și trivialul iau locul frumuseții de

cleștar de pînă aici, imputările lui iau dimensiuni paroxistice în fața tăceri Gretei (o tăcere răzbunătoare, primejdioasă, ce avea să se manifeste dincolo de viața și mai scurtată acum a bărbatului din fața ei) și numai în final coboară din nou o liniște albă și cobitoare.

Nu poate fi vorba nici aici de ceva contrafăcut, căutat. Coșmarul erotic al unor personaje din prozele citate trebuie privit ca o stare de fapt și nu ca ceva urmărit cu orice preț. Și, pe urmă, în orice operă, importantă este forța sugestiei și capacitatea artistului de a-și face tipurile viabile și nu felul în care acestea se manifestă sau nu. Viața îl interesează pe cititor, nu formele ei exterioare și autorul nuvelor din cuprinsul *Primei iubiri* s-a dovedit receptiv la acest lucru.

Analist lucid și polemic, exploziv și nu rareori lipsindu-i tactul și măsura în contextul galopant al inspirației, Stelian Baboi și-a făcut, în aceste două cărți de pînă acum, mîna, urmînd să se „tempereze” în albia largă și apele adînci ale romanului.

OAMENI ȘI PLANETE

Sînt, fără îndoială și excepții, dar nu rareori „serviciul” critic al revistelor noastre pendulează ciudat, ignorînd cărți bune și propunînd lumii volumașe anoste, din cuprinsul cărora lipsește nu numai harul autorului în cauză, ci, în destule situații, sînt eludate și normele elementare ale gramaticii. Știu, există „motive tari”, întru apărarea unor astfel de „explozii pure”, care *numai așa* pot fi ele valoroase, dacă reușesc (și cît de facilă este această operație !) să rupă corsetul inhibant al topicii corecte, în favoarea rostogolirii entuziaste a delirului. Din păcate, exemplele fiind la îndemîna oricui, nu încerc decît să exprim aici gîndul neautorizat (și de aceea fără audiență) al celor mai mulți dintre cititori. Cînd versurile unui autor sînt ocolite și ignorate de către cei cărora el se adresează, este legitim să ne întrebăm, de fapt, pentru cine scriem ? Nu cumva publiciștii grăbiți se înșeală cu himere ? Istoria culturii umane a demonstrat că perenitatea unei cărți nu este asigurată de imprimarea amorfă a rîndului tipografic, ci de fluidul magnetic ce trebuie să existe între *spiritul* operei și sufletul întotdeauna deschis al lectorului obișnuit. Mai mult încă, sînt poezii întregi ale marilor creatori, care, odată cu trecerea

vremii și-au pierdut paternitatea, intrînd în complicatul proces al spiritului național — împlinire eternă — care, dacă poate fi vorba, satisface orice orgoliu. Or, cercetat de aproape, destinul unor scriitori de azi este exact invers ; o anchetă severă, desfășurată fără delicatețea cu care s-au efectuat cele ale televiziunii noastre, ar trezi pe mulți dintre autorii tineri și mai puțin tineri, care ar rămîne cel puțin surprinși de faptul de a nu le fi deschis aproape nimeni cărți. Cît despre cititorii *ne-critici*, avînd în față — cu acest prilej — perspectiva *reală* a prezumțiilor, zîmbetul lor îngăduitor ar lua proporțiile unor adevărate drame. Dar asta este o altă poveste și poate că n-aș fi narat-o acum, dacă citind cărțile lui Calistrat Costin (*Planete*, 1974, *Augusta lumină*, 1976, *Satiră duhurilor mele*, 1980 — toate trei volume de poezie — și romanul *La răspîntii*, 1979), nu mi-ar fi venit în minte caligrafia cețoasă a unui cronicar de la o revistă de cultură trimestrială, care, cu patima (i-o știm) beletristului fără operă, regreta malign eșecul epic (vorbea despre romanul) *poetului*, după ce, în cuprinsul aceluiași articol, îngoșase o „idee“ a sa mai veche, cu privire la sărăcia de fond (nu ?) a versurilor lui Calistrat Costin. Prejudecată și insinuare, amîndouă datorate obișnuitei și condamnablei confuzii ce o fac unii, între persoană și posibilitățile acesteia de a se împlini în plan *meta-fizic*.

Dacă criticul ar stabili *obiectiv*, cum spunea G. Călinescu, datele operei, examinînd *rece* substanța

ei situată în afara propriului său amalgam intelectual, ar fi posibilă nu numai informarea exactă (și imperativă) a publicului, cât mai ales s-ar realiza finalitatea ideală a criticii, aceea de-a facilita ordinea în cultură, revelându-i viabilitatea acesteia. Nu, însă toți comentatorii de carte înțeleg faptul că actul critic este o artă complexă, care, în afară de cultură și comprehensiune, asemenea creației, implică și o anume vocație, condiții în afara cărora ea nu poate exprima decât simple relații de stări și sentimente conjuncturale. Aș ilustra această afirmație cu câteva versuri din volumul *Satiră duhurilor mele*: „Am întâlnit cândva un om care-i ura pe oameni / „Știu eu de ce — spunea — și eu sînt om și știu de ce !“ / Nu i-am cerut prea multe explicații, de altfel / nu cred că s-ar fi lăsat tras de limbă, de acru ce era ; și omul ăsta, paradoxal, / deși-i ura din inimă pe oameni, sincer deci, / îi plăceau formele frumos proporționate, ideile de geniu ; / i-am spus că toate acestea de oameni sînt realizate, de oameni relevante, / dar el s-a-ntunecat de două ori mai tare și, printre dinți, mi-a șuiertat un număr de cuvinte cu-un înțeles aparte : („*E un motiv în plus ca să-i urăsc de moarte...*“ s.n.). (*Un om, doi oameni, trei...*)

Scopul dintîi al scrierilor lui Calistrat Costin este minat de o neobișnuită robustețe etică, o puritate, caracteristică oamenilor ce vor fi trecut prin mari suferințe. *Satiră duhurilor mele* — cea mai importantă dintre cărțile sale de versuri — rezultă din pasiunea răspicat-a autorului de a iscodi asupra

fondului tainic al universului uman, enunțînd, prin simboluri netede, opulente resorturi de închistare și înțepenire opacă a unor semeni, conjugați la coada verbului *a trăi*. Răul este privit cu îngăduință și umor: „Pentru clauza învierii celei mai avantajate, trebuie mișcat din toate cele, că viața viitoare nu-i o zdreanță cum fură celelalte-antreterioare”) — Ascultînd „Sonata lunii”, alteori ansamblul existențial se cuprinde într-un fals și ironic tablou de acceptare: „Sîntem într-un cotidian polivalent, atîta tot. / Și totuși joc e, joc, să-i spunem joc adevărat, / e viața-n straietele obișnuite ieșită la plimbare cu mii de zei putere”. (*Relaxare*) Întotdeauna, însă, poetul ține să se mărturisească întreg, fără ifose și fără absconsități formale. El simte (este cunoașterea marelui miracol al limbii) că între logica impecabilă a cuvintelor în propoziție și succesiunea imploziilor lirice ale sufletului este un raport cu proporție directă, tot așa cum viața în toată complexitatea ei este un tot unitar și conex, fiecare obiect, gest și sentiment aflîndu-se laolaltă, într-o permanentă acțiune de reciprocitate. În ciuda aparenței, *Satiră duhurilor mele* este o carte de meditație asupra mecanismelor imperceptibile ale existenței. „Fișele” documentare ale scriitorului se constituie din observații îndelungi asupra împrejurării că orice istorie rezultă din confruntările ce se desfășoară continuu între învingători și învinși și că în astfel de încleștări rezultat alb nu există. Pînă și privirea de departe, detașată, a înțeleptului este

o aparență : „M-am consolată urgent vagabondind prin mine însumi, ca ăia care se învîrteau în jurul camerei ori craniului și-am răposat definitiv, ostentativ...“, pentru că și *dincolo* : „în marea mea călătorie, „pe pustii“, pe sub pămînt adică / a trebuit să șterg tot ce s-a prins cu timpul de scoarța mea destul de cenușie“ (*Cum am părăsit lumea și în loc de postfață*).

Macedonskian prin structură (deși cartea și-o dedică „pur și simplu lui Grigore Alexandrescu“) Calistrat Costin ni se dezvăluie în... „duhurile“ sale ca un poet de mari complicații (și complexe) existențiale, trăind — paradoxal — nu ca mai toți — spaima trecerii în neființă, ci drama de a ști *cum* să rezisti viu, în demnitate, înțelepciune și morală.

Romanul intitulat *La Răspîntii*, substanțial, aparține aceluiași temă mari, predilectă scriitorului, temă în cadrul căreia motivul etic ocupă un loc dominant. Concepută amalgamatic și structurată pe forța de analiză a senzațiilor, arhitectura cărții este policromă, datorită amestecului comprimat al mai multor modalități stilistice abordate simultan de către autor. Confesiunea intimă, însemnarea (tip jurnal), epistola, nararea concisă, rece și obiectivă, toate acestea relevă intensitatea percepției și predispoziția eului creator de a se supune, larg, configurației stărilor conflictuale și mai puțin ansamblului edificator al acestora. Ideea centrală a întregului este necredința și autoclaustrarea în cercul neaccep-

tat, dar admis, al unui datum fatal și impenetrabil. Personajul cu nume biblic, simbolizînd dubla ipostază a neîncrederii — Toma Toma — este purtat de viață (nu de autor) printre mai multe medii sociale, cunoscîndu-le nu sub o posibilă înfățișare, ci, dimpotrivă, în toată goliciunea lor expresă și terifiantă. Discret și interiorizat, Toma Toma nu comunică decît frînturi de gînd și culmi abia sesizabile de observație, restul topindu-se lent în sugestie: „Viața de ieri — reazem pentru viața de mîine. Viața de ieri — flacără pe altarul vieții de mîine... Viața de azi se află la mijloc“ (p. 195). Lirismul contemplativ și analiza faptelor, în ceea ce se desprinde ca esențial din ele, confirmă siguranța prozatorului în mînuirea uneltelor sale. Vorbind despre puterea de transfigurare în opera de artă, G. Călinescu observa: „Construcția, autenticitatea, masivitatea etc. sînt condiții de amănunt“, fundamentală rămînînd, deci, capacitatea autorului de a topi lumea din afară în propria-i lume interioară.

Privit din această perspectivă, romanul lui Calistrat Costin este o amplă explozie psihologică declanșată după lungi, lente, sau violente procese de cunoaștere. Apetența gîndirii, aforismul și cugetarea sînt strecurate cu obediență pe toată întinderea narațiunii astfel încît, concomitent cu exaltarea actului pur al vieții, în scrierea de față se răsfrînge observația lucidă și nepărtinitoare a elementului uman, considerat nu atît ca personaj, ci mai ales ca tip social, perceput filosofic în contextul existen-

ței. Iubire, extaz, deznădejde, iluzii, speranțe, dezi-
luzii (mai ales), amor și iarăși căderi, neîncrederi,
retrageri din fața mînioasă a sorții — iată trăirile
personajelor din această carte, în urzeala căreia au-
torul a știut să strecoare zîmbetul ascuns al insului
superior (fără ostentație) — zîmbet deschis, de căr-
turar care știe că *binele* se află pretutindeni, numai
șansa de a-l și întâlni poate fi îndoielnică.

EPOS ȘI REALITATE

Robustețea spirituală a unui popor se manifestă și în modul în care acesta știe să-și distingă *imaginea adevărată* din atâtea posibile câte i le poate oferi, la un moment dat, poezia și proza lui. Dintre fabulele literare ce ni s-au propus de-a lungul vremii, noi am optat pentru expresia viguroasă, telurică pînă la brutalitate a predicatului existenței — singurul capabil să convertească lumea fanteziei în lume a realității. Cine privește atent evoluția literaturii române desprinde cu ușurință concluzia că *valoarea și împlinirea* eposului nostru stau dincolo de cuvîntul abscons. Mireasma pămîntului și aerul purificator al munților noștri au făcut ca marii scriitori români să rămînă ei înșiși în urma unui oricît de spectaculos salt în imaginație. Muza lor a iubit munca, lupta eroică pentru demnitate, simplitatea iubirilor adevărate și gestul direct al mîndriei de a fi.

Cineva spunea : „Calc apăsător prin mlaștină, ori de cîte ori sînt silit să plutesc în nori“. Nu se poate ceva mai exact și mai revelator pentru o literatură lipsită de himere, comunicînd adevăruri (uneori aspre), întotdeauna însă bazate pe simboluri trainice.

Creația lui Eminescu impresionează prin tenacitatea cu care poetul ridică oricui imaginea ideală a sufletului românesc, asemenea unui blazon pictat pe un scut. Exprimarea directă și exactitatea intelectuală aureolează cele mai avântate zboruri ale inspirației creatorilor noștri.

Scriitorul român de azi are antenele întinse către tot ceea ce prefigurează viitorul patriei noastre, în-culcînd expresiei literare imperativele epocii, marele și complicatul proces al prezentului. Nu este vorba aici de o simplă angajare „din mers”, ci de o înțelegere lucidă a faptului că transformările spectaculoase și sensul dialectic al istoriei contemporane comunică posterității consonanța artistului cu epoca. Or, poetul, prozatorul, pictorul, filozoful, pentru care *contemporaneitatea* nu există ca interlocutor, se înțelege, că-și revocă orice posibilitate de a dialoga cu posteritatea. Marii creatori ai tuturor timpurilor și de pe toate meridianele lumii au înțeles acest deziderat și și-au ancorat spiritul în cromatica aceluia prezent etern, capabil să distingă metamorfozele obiective ale vieții. Tolstoi, Dostoievski, Camus, Romain Rolland, Rilke, Sadoveanu, Rebreanu, Călinescu au fost, înainte de ceea ce știm c-au rămas, cetățeni viguroși polemici, cu pasiunea civicului, viziunea lor conturîndu-se din „colbul evenimentelor”. Un artist apatic și „neveritabil cu timpul lui, scria G. Călinescu în *Lumea* nr. 1 din 25 septembrie 1945, este un esthet debil”. Așadar, în accepția marelui cărtu-

rar, posibilitatea operei de a se ridica la valoarea de model este condiționată de forța cu care autorul ei poate să extragă esențialul din evenimentul cotidian, propulsându-l absolutului.

N-a fost și nu este vorba astăzi în cultura română de „dogmatizarea” unor teze privind statutul inspirației scriitoricești. Raporturile artă-realitate, obiect-subiect, artă-societate etc., sînt întrebări care s-au pus întotdeauna, răspunsurile doar fiind diferite.

Creatorii români (și nu numai ei) au învățat de la Brâncuși că *a purcede la acțiune* este mai important și mai folositor pentru toți, decît a *te destrăma* în interogații și a-ți obosi gîndirea cu ipoteze golite de sens. Noi pornim *de la fapte* la generalizări și nu invers, de aceea, probabil, estetica noastră diferă cumva de avînturile suficiente ale unora. Cine-și închipuie că poate fi comentat vidul riscă destinul lui Don Quijote și nu are nici măcar scuza circumstanțelor în care se manifesta celebrul personaj. Românul este sănătos și echilibrat. El știe că lumea n-a început odată cu dînsul și rîde (amar), odată cu zîmbetul lui Andersen, cînd acesta scria povestea *Hainele împăratului*. Adevărul cărților noastre este *adevărat*, altminteri frică ne-ar fi și nouă să recunoaștem virtuțile unei stofe ce *n-a* existat și *nu* există. Minților prea „docte”, cărora nu le scapă „înțelesul filosofic” al aripei unei muște, noi le răspundem cu vorbele aceluiași mare Brâncuși: „*a fi isteț, este ceva, dar a fi onest este cu mult mai prețios*”.

Scriitorul este întovărășit pretutindeni de orizontul realității. Visul său recompune lumea, amestecînd ingenios idealul cu faptul comun. Banalul și conveniența, alături de performanțele solemne și festive, cărora li se adaugă comedia și drama — compun viața. Noțiunea de *realitate* reprezintă însă o treaptă superioară. Cuprinderea dialectică a realității în creație înseamnă *re-crearea* lumii în toată complexitatea ei. Proza și poezia perfectă *trebuie* să comunice *tot*, autorii unei astfel de literaturi substituindu-se demiurgilor. Iată ecuația simplă dintre efemer și veșnic. Eposul realist abandonează imitația naturalistă și relevă *esențialul* mai nuanțat și mai sigur decît fundalul ambiguu din care a fost rupt.

Încărcarea conflictuală a timpului nostru, multitudinea „temelor mari“, simbolică în sine a epocii cu rezonanțele ei ontologice revocă narațiunea elementară și simpla istorisire decorativă, impunînd creației un realism obiectiv. Acest mod de-a evoca un timp spre a-l include *Istoriei* (comunicînd astfel cu viitorul) anulează procedeul clasic al comentariului lăuntric, creatorul exprimîndu-se prin alegerea și realismul scenelor, cărora nu le mai dă înfățișarea propriilor lui gînduri. Opera se compune *acum* din înlănțuirea unor fapte *decupate* abil, într-o transcriere pasionantă a realului. Scriitorul este situat în centrul vieții, cunoaște problemele ei fundamentale și dă curs aspirațiilor *esențiale* ale momentului respectiv. Analizele obositoare și cețoase din unele proze, precum și alambicările gratuite ale unor poezii

nu mai rețin atenția cititorului contemporan, pe el interesându-l pulsul nud al *actualității*. Dar ce înseamnă *actual*, *actualitate* în spațiul culturii și al literaturi? G. Călinescu observa într-un articol apărut în *Lumea* nr. 8 din 11 noiembrie 1945 că „*actual* în ordine subiectivă este sinonim cu *interesant*, indiferent de datele calendaristice... și că a trăi absolut-azi, înseamnă a nu trăi deloc, a muri chiar în momentul nașterii“. Adevărata cultură și literatură, prin urmare, în accepția marelui cărturar este un „tot universal“, care se constituie prin racordarea continuă a prezentului cu trecutul, în vederea punerii unor premise pentru viitor. Desfășurarea istorică a culturii ne apare, astfel, ca un edificiu unitar și viu, depășind infinit „îndărăt și înainte“ prezentul. Or, această devansare a cronologiei este condiționată de valoarea intrinsecă a artei respective. Cu alte cuvinte, problema care se pune este ca opera, indiferent de timpul în care a fost produsă, să exprime idealurile umane și să poată vorbi sufletului obștesc. Răspunzând întrebării formulată mai sus putem spune că este *actual* tot ceea ce, de-a lungul istoriei, s-a creat în sînul societății, avînd drept finalitate înnobilarea spirituală a omului; iar creator *contemporan* cu *actualitatea* (aceste noțiuni nu se anulează una pe alta) este acela care scoate, plastic, din eveniment semnificația lui absolută.

Cărțile reprezentative ale epocii noastre sînt polisemice, cuprinzînd, deopotrivă, în fondul realului

propus, esteticul, politicul, psihologicul și socialul. Ele pun în mișcare vieți complexe și situații congruente ce depășesc anecdota și patetismul difuz al existenței. Este tentația mare a totalității; cuprinderea epopeică a vieții și explorarea profunzimilor umane.

I

Metamorfozele lui Hyperion, 9
Edițiile „Luceafărului“, 23
Cuprinderi ale metaforei la Eminescu, 38
Eminescu sau dialectica împlinirii, 49
Eminescu, prozator, 54
Între agresiv și decent, 85
Ipostaze ale spiritului eminescian, 94
Contemplarea trecutului, 100
Cunoaștere eminesciană, 105

II

Despre veșnicie în „Hanu-Ancuței“, 111
Căutări și contradicții argheziene, 118
Metafora condiției umane, 124
Lecția poetului, 129
Poezia lui Florin Mihai Petrescu, 131

III

Rememorînd amintiri, 137
Sub lunae luce, 142
Cărțile lui Mircea Sântimbreanu, 150
Vîntul din oglinzi, 154
Mînia din fața oglinzii, 165

Dincolo de mască, 171
Fiordurile iubirii, 186
Plângînd-o pe Euridice, 191
Epica optativului, 206
Valențele certitudinii calme, 211
Sub semnul totalității, 217
Explozia introspecției, 223
Enigmaticul lucid, 228
Olimpul diavolului, 237
Eludarea metaforei, 244
Drama lucidității, 249
Oameni și planete, 256
Epos și realitate, 263

Redactor : VICENȚIU DONOSE
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

*Apărut 1981. Bun de tipar : 26.VIII.1981.
Format : 16/50X80. Coli tipo : 17.*

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



Tiparul executat sub cd. 5075/981,
la Întreprinderea poligrafică Ba-
cău, str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie
fabricată la C.C.H. Călărași



...Personajele sadoveniene posedă abilitatea de a refuza dovezile culte ale civilizației, opunându-i acesteia, metodic și delicat, atotcuprinzătoarea înțelepciune din vechime, care include în structura ei și îndrăzelile prezente ori viitoare ale omului. Ele știu că a fi înțelept înseamnă a nu te mira de nimic și a admite orice, fără obligația de a și crede totul.

VIRGIL CUIȚARU

Lei 8,75